

Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan *– maalaustaide ja nykytaiteen historia*

Inkamaija Iitiä

ISBN 978-952-10-4536-3 (e-thesis)

ISBN 978-952-92-3366-3 (kirja)

YLIOPISTOPAINO

HELSINKI 2008

Kiitokset

Kiitokset Koneen säätiölle tutkimuksen rahoittamisesta sekä Helsingin yliopiston rehtorille stipendistä, joka mahdollisti sen loppuunsaattamisen. Kiitän myös Kuvataideakatemiaa väitöskirjan painatustyön tukemisesta.

Parhaimmat kiitokseni professori Riikka Stewenille, tutkimukseni ohjaajalle, monista mahdollisuuksista.

Kiitän myös professori Riitta Konttista, dos. Renja Suominen-Kokkosta ja dos. Harri Kalhaa, joiden vetämissä tutkijaseminaareissa tämän työn eri vaiheita on käsitelty. Kiitos FT Marja Sakarille vastaväittäjäksi suostumisesta. Erityisesti tahdon kiittää Marko Gyléniä käsikirjoituksen varhaisversion kärsivällisestä läpiluvusta.

Lämpimät kiitokset Kaarina Liikkaselle. Terveisiä Sari Syvänteelle.

Sisällys

<i>I. Esipuhe</i>	9
<i>II. Maalaustaiteen loputtomat loput ja aluttomat alut</i>	13
1. Maalaustaiteen ammainen horisontti: Michael Fried ennustelee tulevaisuutta	13
2. Suomalaisen 1990-luvun maalaustaiteen ilmiöitä	15
3. Tehtävänasettelu: maalauksen lopusta diskursiiviseksi käytännöksi	21
a) kolme loppua: modernismi maalaustaiteen lopun ja uudelleensynnyn projektina	23
b) historian lopun myytti	30
c) jälkihistoriallinen malli: maalauksen loppupeli ja sen loppu	37
d) maalauksen lopun lopun ongelmakenttään	40
4. Maalaustaide diskursiivisena käytäntönä, modernismi arkistona	43
a) diskurssi ja kaanon	43
b) väline ja käytäntö	45
c) modernismi arkistona	49
5. Maalaustaiteen aluttomia alkuja: diskursiivisen näkökulman lähtökohtia	57
a) havaintomallin kritiikki	57
b) indeksisyys nykytaiteen hahmotustapana	60
c) maalauksen nimeen	63
c) Diskurssin ja esityksen rajoille: johdantoa viimeaikaiseen ruumiillisuuspuheeseen	70
<i>III: Viimeinen kuva? -- käsitetaiteen ja maalaustaiteen keskinäissuhteen problematiikkaa</i>	75
1. Tabula rasa diskursiiviseen kehykseen	75
a) käsitetaiteen dematerialisaatiomalli ja sen kumouksellinen avantgardismi	77
b) käsitetaide paradigmanmuutoksena	81
2. Maalaustaiteen ja käsitetaiteen kitkainen kenttä	84
a) käsitteellinen maalaus ja maalaus diskurssina	87
b) dematerialisaatiomallin sokea piste	91
3. Paluu käsitetaiteen alkunäyttämölle: Kosuth vs. Buren	97
a) maalaus väitteenä	99

b) maalaus on taiteen rajalla ja tekee eroa esityskontekstiin	102
c) instituutiokritiikki 1960-luvun avantgardena	103
d) maalausväite arkiston ja arkimaailman rajalla	105
e) maalaustaiteen loppu vs. maalauksen käytäntö	107
4. Minimalismi ja maalauksen reservit	110
a) gracesta gestaltiin: läsnäolokäsityksen muuntumia	111
b) minimalistit ja maalaustaiteen perinne: maalauksen rajapinnalta maalaukseen reunaehtoina	114
c) anti-form ja aistimellisuus	119
 <i>IV. Käsitetaiteen uusluentoja</i>	127
1. Konseptualismin merkitysten muutoksesta	127
a) dematerialisaatiomallin kriisiytyminen	127
b) Gerhard Richter ja maalaaminen mekaanisen jäljentämisen aikakaudella	130
2. Malauksen uudelleenmäärittelypyrkimyksiä	133
a) myöhempi <i>Art&Language</i> : esittävän kuvan kunnianpalautusyritys	135
b) maalaustaiteen laajennettu kenttä	140
c) flatbed	142
d) kantava-kannettu, "substraatti-hyperstraatti"	144
e) "maalauksena" eli "maalauksen jako ja paikoiltaan siirto"	148
f) maalaustaiteen materiaalisuus ja ruumiillisuus: antidiskursiivisia asemia	153
3. Jälkikäsitteellinen maalaus: postfeministisiä ja postfenomenologisia näkökulmia	159
a) subjektin rajalla: tekijyyden, välineajattelun ja formalismin purkua	159
i) abstrakti maalaus diskursiivisena lähtökohtana	162
ii) mielen ja ruumiin rajapinnoilla	163
iii) formalismin valuttajaiset	166
b) Feminismin teorioiden ja maalaustaiteen välisiä historiallisia asemia	174
c) maalaustaiteen ja feminismen nykyteoreettista pohdintaa	176
d) <i>Sens</i> , tuntu, tuntuma, mieli: Merleau-Ponty, Irigaray ja Nancy	181
i) tunnut ja feminiininen	184
ii) maailman mieli on erojen aistintaa	189

<i>V. Paradigmasta diskurssiksi: maalaustaiteen merkitysten siirtymiä Suomessa 1980-90-luvuilla</i>	195
1. Maalaustaiteen jatkot ja katkot: muuntuva perinne	195
2. Maalauksen rajan koettelusta 1960-70-luvuilla: minimalismin ja käsitetaiteen vaikutteita	198
3. Modernismin rajalla 1980-luvulla	203
4. Maalaustaiteen ympärillä hahmottuneet vaihtoehdot autonomiadiskurssille	209
a) autonomiadiskurssin jatko/ekspressio ja tyylipluralismi, maalaus kielenä, katsojan synty	210
b) maalauksen laajentuva kenttä	216
c) kriittisen postmodernin tulo ja ilmenemät maalaustaiteessa	221
d) uuskäsitetaide ja kehystävään-purkavaan strategiaan siirtyminen	224
e) subjektin diskursiivinen tuotto	228
f) abjektista alkaen: subjektiteorioista ruumiillisuuteen	231
 <i>VI. Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan suomalaisessa maalaustaiteessa 1990-2002:</i>	
1. Nina Roosin jälkikäsitteellisten maalausten tunnuista	237
2. "Maalaus on lihan kiilto silmissämme" -- Tarja Pitkänen-Walterin tuotannon lacanilaista ja postfeminististä luentaa	245
3. Retinaalisuudesta ruumiinteknologioihin Jussi Nivan tuotannossa	264
 <i>VII. Jälkisanat: maalaus kellui nimensä varassa, kohti uusia horisontteja?</i>	273
 <i>Lähteet ja kirjallisuus</i>	279

1. Esipuhe

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on purkaa maalaustaiteen lopun tai kuoleman myyttiä, joka on ollut viime vuosikymmeninä vallitseva tapa ymmärtää maalaustaiteen asemaa nykyaiteen tarinassa. 1960-luvulle asti maalaustaide toimi suorastaan modernistisen taiteen edistyksen mallina, mutta sittemmin avantgarden ja maalaustaiteen polut ovat erkaantuneet toisistaan. Käsitteelliset, paikkasidonnaiset ja yhteiskunnallisesti suuntautuneet taidemuodot ovat vallanneet maalauksen paikan taiteen rajojen ja ehtojen tutkimisen välineinä. Viimeisen neljänkymmenen vuoden aikana maalaustaide on luiskahtanut pois haastavimman taideteoreettisen keskustelun keskiöstä. Se on juuttunut historiansa lopun kertomuksen pauloihin ja sen on katsottu antaneen periksi kaupallisille pyyteille, joita vastaan avantgarden ohjelmat perinteisesti kohdistuivat. Maalausten puuttuminen on huomioitu myös nykyaiteen reunaehtoja määritelleissä kansainvälisissä taidekatselmuksissa, kuten erittäin käsitteellisenä pidetyssä Kasselin 10. *Documentassa* 1997. Oliko perinteisen taidelajin aika todella ohi? Vai oliko kyse siitä että nimenomaan maalauksen puutteesta nykyaiteen tilassa tultiin nyt selvemmin tietoisiksi?

1990-luvun puolivälin jälkeen on näet virinnyt uutta kiinnostusta maalaustaiteen merkityksen pohdintaan. Lukuisat kansainväliset näyttelyt ja kymmenen viime vuoden aikana tuotettu teoria, mm. Sven-Olov Wallensteinin, Thierry de Duven, Charles Harrisonin, Mira Schorin, James Elkinsin ja Marsha Meskimmonin kirjoitukset kyselevät taiteenlajin mahdollisuuksia uusista näkökulmista: mitä maalaus voisi olla modernismin jälkeen? Mihin se voitaisiin taideteoreettisesti ja filosofisesti perustaa? Mikä on maalaustaiteen tila käsitteellisten taidesuuntien valmistamassa tilanteessa, jossa taiteen pohjimmaisat välineelliset ja teoreettiset ehdot joutuvat aina uudelleen kyseenalaistuksen kohteeksi? Onko maalaustaiteella vielä avantgardistista potentiaalia eli voidaanko sen keinoin tuoda kriittisiä näkökulmia ajankohtaiseen, käsitetaiteen jälkeiseen taidekeskusteluun?

Tutkimukseni on analyttinen katsaus uuteen maalaustaiteen teoriaan. Se niveltyy myös tämänhetkiseen taiteen tekstualisoitumisen tendenssiin niin Suomessa kuin

kansainvälisestäikin. Taidekoulutuksen luonne on muuttumassa kun käytännön tietotaidon opetuksesta on osittain siirrytty taiteelliseen tutkimukseen, jossa kuvataiteilijan opinnäytetyö sisältää myös teoreettisia osia. Vuodesta 1997 vireillä olleessa Kuvataideakatemian tohtorikoulutusohjelmassa on tehty tai tekeillä useita maalaustaidetta käsitteleviä tai sivuavia opinnäytteitä.¹ Toivon, että tutkimukseni tuo lisänsä ajankohtaiseen maalaustaiteen problematiikkaa koskevaan keskusteluun sekä erityisesti avaa sen historiallista ulottuvuutta. On nimittäin mahdollista osoittaa, että maalausta on pyritty määrittämään ”teoreettisena käytäntönä” jo 1960-luvun loppupuolella.

Tutkimukseni saatteeksi esittelen hieman sen juonta. Luvussa II tutkin modernistisen maalaustaiteen lopun myytin muunnelmia: miksi maalauksen on väitetty loppuneen ja mitä sillä voitaisiin lopun jälkeisessä tilanteessaan tehdä. Ehdotan lopun tarinan sijaan toisenlaista tapaa määrittää nykymaalauksen historiallisuutta: maalaustaide voidaan ymmärtää Michel Foucault’n diskursiivisuuden käsitteiden pohjalta, nämä toimivat työni metodisina kiinnekohtina. Tarkastelen myös eräitä paradigmaattisiksi muodostuneita nykytaiteen lukutapoja, kuten Norman Brysonin havaintomallin kritiikkiä sekä Rosalind Kraussin indeksiteoriaa, joilla taiteen tulkinnot siirretään autonomisen katseen sfääristä tekstuaalis-aineelliseen suuntaan. Tämä siirtymä on perustana luennalleni maalauksesta diskursiivis-aistimellisena käytäntönä.

Luvussa III palataan nykytaiteen lähteille 1960-luvulle. Esittelen käsitetaiteen ja maalaustaiteen suhdetta määrittänyttä 1960-luvun lopun angloamerikkalaista avantgardemallia, jossa käsitetaide ymmärrettiin kokonaisena taiteen maailmankuvan muutoksena ja katkona perinteeseen: haluttiin eroon maalauksesta ja ulos museosta taiteen ennaltamääritellyinä lähtökohtina. Tämän vastapainoksi osoitan, että samaan aikaan on jo ollut olemassa näkemys maalauksesta teoreettisena käytäntönä, jonka keinoin halutaan kritisoida ja purkaa vallitsevia historiallisia ja institutionaalisia taiteen ehtoja. Tarkastelen myös minimalismia angloamerikkalaisen taideteorian toisena päähaarana ja selvitan sen suhdetta maalaustaiteen traditioon. Minimalismi on tärkeä taustatekijä siksi, että siinä taiteen merkitys siirrettiin teoksen ja katsojan

¹ Viittaan Teemu Mäen, Jan-Kenneth Weckmanin ja Tarja Pitkän-Walterin opin- ja taidonnäytetöihin.

ruumiin väliseksi asiaksi. Nykymaalauksen tavoitteet suuntautuvat näet usein teoksen ja ruumiin välisyyteen.

Luku IV on 1990-luvun puolivälin jälkeisen maalausteorian esittelyä, kommentoin diskursiivisesta näkökulmastani keskeisiä maalauksen jälleenmäärittelyehdotuksia. Tutkin myös maalaustaiteen aistimellisuus- ja ruumiillisuuspuhetta sekä materiaalisuutta kriittisenä instanssina nykytaiteen teoriassa. Osoitan miten niitä on käytetty käsitetaiteen klassisen dematerialisaatiomallin purkamiseen. Esittelen Jean-Luc Nancyn filosofiasta poimimani tunnun käsitteen omana ehdotuksenani perustella maalaustaiteen mielekkyyttä nykyhetkessä.

Luku V fokusoi suomalaiseen 1980-luvun maalauspuheen murrokseen, hahmottelen siinä joitakin peruslinjoja modernistisen taidekäsitteen muuntumisesta ja maalauksen konseptin avautumisesta. En tutki 1980-lukua itsetarkoituksellisesti vaan tavoitteenani on hahmottaa edellytyksiä, joiden pohjalta 1990-luvulla tulee mahdolliseksi puhua eräiden suomalaisten kuvataiteilijoiden työstä maalauksen diskursiivis-aistimellisena käytäntönä.

Luvussa VI osoitan, miten Nina Roos, Tarja Pitkänen-Walter ja Jussi Niva työskentelevät 1990-luvun tuotannossaan maalauksen nimeen purkamalla modernistisen maalaustaiteen pohjat ja perusteet.

Tutkimukseni alkoi viime vuosikymmenen loppuvuosina suomalaisen 1990-luvun maalaustaiteen ilmiöiden kartoituksena. Kotimaisen nykytaiteen herättämät kysymykset veivät tutkimukseni kuitenkin maalaustaiteen ja nykytaideteorian rajoille. Koska tutkielmaani pakkautui kolmen viime vuoden aikana melkoisesti tekstuaalista volyymia, päätin lopulta käytännöllisistä syistä rajata viimeisen luvun tapaustutkimukset pelkästään kolmen taiteilijan, Jussi Nivan, Tarja Pitkänen-Walterin ja Nina Roosin tuotantoon. Tulevilla sivuilla esiintyvien muiden taiteilijoiden teoksilla on kuitenkin ollut yhtä keskeinen merkitys tutkimukseni synnyssä: ilman niitä tätä väitöskirjaa ja nykytaiteen uusluentaa ei olisi olemassa.

II. Maalaustaiteen loputtomat loput ja aluttomat alut

II: 1. Maalaustaiteen ammoinen horisontti

“It is not quite enough to say that a bare canvas tacked to a wall is not ‘necessarily’ a successful picture; it would, I think, be more accurate to say that it is not conceivably one. It may be countered that future circumstances might be such as to make it a successful painting; but I would argue that, for that to happen, the enterprise of painting would have to change so drastically that nothing more than the name would remain.”²

Michael Fried kirjoitti kyseiset lauseet vuonna 1967 määritelläkseen modernistisen maalaustaiteen rajoja suhteessa sen uhkaajiksi näkemiinsä minimalistisiin esineiteksiin. Minimalistiset spesifit objektit olivat romahduttamassa maalaustaiteen väline-erityisyyden perustaa. Fried halusi *Art and Objecthood* –tekstissään puolustaa maalauksen pinnan näkyvään vaikutelmaan sitomaansa hetkellistä läsnäolon kokemusta minimalististen objektien merkityksiltä, jotka tähtäsivät ruumiillisuuteen ja aukikeriytyvään ajallisuuteen. Fried näki minimalismin tavoitteet ”teatterillisina”, vieraannuttavina. Huomio oli siirtymässä uniikin maalauspinnan visuaalisesta estetiikasta teosten kirjaimelliseen esinemäisyyteen ja sarjalliseen tilallisuuteen. Maalaustaide näyttäytyi kriisiytyneenä, sen merkitysten optinen avaruus oli haastettu, se oli – jälleen kerran – ”lopussa”.

Minimalistiset esineet olivat kuitenkin tarjonneet Friedille ajatuskokeen siitä, voisiko maalauskin olla rajatapauksenaan pelkkään materiaalisuuteensa tyhjennetty esine, massatuotettu kangas. Hänen oppi-isänsä Clement Greenberg oli jo todennut, miten

² Michael Fried, *Art and Objecthood*, s. 123, nootti 4, cit. de Duve 1996, 260-261.

pelkkä maalauspohjakin voisi olla maalaus, joskaan ei kovin hyvä sellainen. Fried on kuitenkin sitä mieltä ettei pohja olisi käsitettävissä maalauksena: tällainen esine poikkeaisi liikaa siitä mitä maalauksella on totuttu ymmärtämään. Se että jostain taideteoksesta voidaan puhua maalauksena, osoittaa ja ymmärtää se maalaukseksi, vaatii aina tuekseen "olosuhteita", eli tulkintakontekstia, jonkinasteista taidemaailman sopimusta. Maalauksen merkityksiä ei voida tyhjentää pelkkään objektiuteen. Fried heittääkin ilmaan – ilmeisen vastahakoisesti -- ajatuksen, että joskus tulevaisuudessa maalauksen tavoitteet ja käytäntö voisivat muuttua niin perinpohjaisesti, että maalaus pohjaa voitaisiin sellaisenaan pitää maalauksena. Maalauksesta olisi jäljellä tuolloin enää nimi.

Friedin lausunto kertoo yhtäältä modernismin maalaustaiteen peruspyrkimyksen, pelkistykseen, haaksirikosta: abstraktin maalauksen historiaahan on kirjoitettu tarinana, jossa esittävät ja kirjalliset piirteet karsimalla lopulta päädyttäisiin maalauksen olennaisimpina pidettyihin arvoihin, kuvapinnan litteysvaikutelmiin. Karsinnan tarkoituksena oli koetella perusteellisesti maalaustaiteen keinot, viedä se rajalleen, keksiä se uudelleen kiellon kautta.³ Tässä mielessä modernistisen abstraktion historiaa 1860-luvulta 1960-luvulle on luettu eräänlaisena maalauksen loputtoman lopun projektina.⁴ Tavoite huipentuisi nyt kuitenkin umpikujaan, maalaus pohjaan, jolle yksikään tilailluusiota luova siveltimenveto ei enää olisi mahdollinen.

Friedin *future circumstances* ennustelee kuitenkin myös jo muutosta, joka on tapahtunut 1960-luvun jälkeisessä taiteessa ja taiteentutkimuksessa. Taideteosten merkitystä ei paikanneta enää teoksen "sisälle", "läsnäoloon", vaan ne riippuvat erilaisista ajallisesti ja paikallisesti määrittyvistä näkökulmista, näytteillepanoista, lukutavoista ja katsomisasemista, joita taidemaailmassa sorvataan, ylläpidetään ja muokataan. Katsomisesta on tullut luentaa ja kohtaamista. Taiteen määrittelyä ei enää voida palauttaa taiteilijaan, esittävyYTEEN, välineisiin tai teoksen näkyvään estetiikkaan, vaan taiteen ja erityisesti maalaustaiteen rajat voidaan ymmärtää taidemaailmassa ajan kuluessa neuvoteltuina sopimuksina, joiden ehtoja tulkitaan, tarkastellaan ja väännetään jatkuvasti.

³ Clement Greenberg, Modernistisesta maalaustaiteesta.

Tähän etäiseen horisonttiin Fried viittaa tulevaisuuteen lykättynä mahdollisuutena: jotta voisimme pitää maalaus pohjaa, teollisesti tuotettua tavaraa maalauksena, on tulkintakontekstin ehtojen muututtava niin drastisesti, että vain modernistisen maalauksen nimi, maalauksen idea tai käsite, jota nykyisin voisimme kutsua sen diskurssiksi, on jäljellä.

Ajatus maalauksen diskursiivisuudesta kehkeytyy ja tarkentuu tutkimukseni edetessä. Näin alkuun esitän vain karkean kolmijaon. Käytän diskursiivisuuden käsitettä ensinnäkin tarkoittamaan siirtymää modernismin läsnäoloestetiikasta erilaisiin asiayhteydestä riippuvaisiin maalausten luentoihin (*discourse of painting*). Tämä tarkoittaa, että maalaus on taidevallan, opetuksen, tietotaidon, taidehistorian, kritiikin ja näytteillepanon kontekstissa määrittyvä käytäntö, jonka merkitykset ovat ajallisesti ja sosiaalisesti muuttuvia. Näin painopiste siirtyy yksittäisten teosten, tekijöiden ja tuotantojen piiristä enemmän tapoihin, joilla maalausta on selitetty, perusteltu ja kritisoitu viime vuosikymmenten aikana taideteoreettisessa kirjallisuudessa (*discourse on painting*). Tutkimukseni edetessä nostan esiin mahdollisuuden, että maalaustaiteen merkitykset, tekniikat, konventiot ja aiheet voisivat olla diskursiivinen kehys, historiallinen merkityshorisontti nykyaiteelle, riippumatta siitä millaisin tekniikoin teokset on tehty. Tässä mielessä maalaus voi olla diskurssi (*painting as discourse*), jonka nimissä kuvataidetta tehdään.

II. 2. Suomalaisen 1990-luvun maalaustaiteen ilmiöitä

Tutkimukseni käsittelee maalaustaiteen merkitysten muuntumia 1990-luvun alusta vuoteen 2002. Kiinnostukseni herättivät alun perin 1990-luvun puolivälissä monet silloiset maalaukset ja näköjään maalaustaiteen teemoihin liittyneet teokset, jotka irtosivat perinteisestä pintaformaatista mm. maalausinstallaatioiksi ja performansseiksi. Maalausta ja valokuvaa voitiin myös käyttää ristiinvalottaen tai maalaaminen ja maalatut teokset saattoivat toimia feministisen kritiikin ja ruumiillisuuden pohdinnan välineinä. Tuntui siltä, että modernistiset tai postmodernistiseen tyyliinailuun

⁴ Ks. de Duve, 1996.

pohjaavat tavat puhua maalauksesta – tekijän itsen ilmaisu, mielikuva taiteellisesta vapaudesta, maalausvälineen omaehtoinen luonne ja rajat, hiljainen puhe, mykkä kieli, taiteen riippumattomuus sen ulkoisista, yhteiskunnallisista kytköksistä tai taidehistorian sitaattilainailun rajattomat verkostot – olivat riittämättömiä ja jopa kliseemäisiä ajatuksia maalattujen teosten merkitystä miettiessä.

Maalauksen rajojen koettelu taustana voi nähdä suomalaisen taidekentän 1980-luvun aikana voimistuneen postmodernin pluralisoitumisen, sekä taloudellisen nousukauden, joka mahdollisti galleriainstituution nopean nousun. Siinä missä nykytaiteen esittely oli aiemmin ollut nykytaiteen museon puuttuessa lähinnä tiettyjen vaihtoehtogallerioiden ja laajempien periodisten näyttelyjen, kuten Nuorten näyttelyiden ja kansainvälisen taiteen osalta ARSien varassa, uusi kaupallinen galleriakonteksti loi foorumin ja markkinat varsinkin maalaustaiteen esittelylle. 1980-luvun "uusi maalaussellisuus" ja ekspressiiviset maalaussuunnat olivat tyydyttäneet markkinoiden imua ja luoneet pohjaa 1990-luvun maalaustaiteen ilmiöille, kuten ilmaisutapojen kokeilevalle moninaisuudelle figuratiivisista kertovampiin maalaussuuntiin sekä naisten merkittävälle roolille maalaustaiteen tekijöinä.

1990-luvun alkupuoli näyttäytyy taidekriitikeissä ja -kirjoittelussa vuorostaan maalauksen köyhtymisen kautena. Globalisoituvan maailmankylän pohdinta, taideteoreettiset ja yhteiskunnalliset teemat ohittivat perinteiset taiteen tyyleihin ja välineisiin liittyneet kysymykset. Lisäksi vuosikymmenen alkupuolelta lähtien voimistunut talouslama supisti jälleen merkittävästi gallerioiden toimintamahdollisuuksia. Postmodernismin, erityisesti jälkistrukturalismin ja kriittisen yhteiskunnallisen postmodernin teorioiden laveampi ja syvällisempi läpilyönti Suomen taidemaailmassa ajoittuu 1980-luvun lopulta 1990-luvulle. Kiinnostus kohdistui uusiin medioihin, identiteettipolitiikkoihin ja ruumiillisuuden kysymyksiin näkökulman ollessa poikkivälineellinen: esim. Kaija Kaitavuori totesi 1991 maalauksen ”loppuneen” käsitetaiteeseen, valokuvan ja politiikan tuloon.⁵ Toisaalta silloin kun maalauksesta kirjoitettiin esim. ruumiillisuuden kontekstissa, sitä pyrittiin kyllä uudelleenmäärittämään. Ruumiillisuus tarkoitti tällöin esim. maalaamisen, työn

⁵ Esim. Taide 6/1991, jonka teemana oli ruumiillisuus; Kaija Kaitavuori: ”Kannattaako maalauksesta puhua eli maalauksen ruumiin äärellä.”

toteutuksen fyysistä ponnistusta.⁶ Saatettiin myös kirjoittaa maalaustaiteen kietoutumisesta vaikkapa elokuvaan.⁷

1980-90-luvun taite merkitsi kuvataiteen postfeministisen kritiikin alkua ja jälkistrukturalismin teoreettisempien virtausten vakiintumista *Taide-* ja *Siksi-*lehtien sivuilla. Taiteilijat toimivat entistä "dialogisemmassa" suhteessa taidekriitikoihin. Vuosikymmenen alusta lähtien esimerkiksi Marianna Uutinen ja Nina Roos tai havainnon tutkija Jussi Niva lavensivat maalauksen parametrien pohdintaa käsitetaiteen pohjustamille alueille. Tutkimukseni lähtökohtana onkin oletus, että 1990-luvun alun suomalaisen maalausdiskurssin ohuus, maalauksen "loppu" johtuu osaksi siitä, että maalaustaiteen perinteisten ongelmien käsittely siirtyi sinne mistä niitä ei vielä osattu etsiä, käsitteelliselle tasolle. Esimerkiksi havaitsemista ja kielen rajan pohdintaa alettiin lukea feministisen ja psykoanalyttisen diskurssin näkökulmasta. Maalauksen muuntuneet merkitykset eivät enää olleet löydettävissä valmiiksi tallatuilta poluilta, modernismin liturgioista tai sitaattitaiteen retoriikasta. Maalauksen uudistumista odotettiin perinteisen taulumaalauksen suunnasta, mutta se ei ehkä tapahtunut sieltä käsin.

Taidekritiikissä 1990-luvun maalaustaiteelle leimallisena ilmiönä nähtiin figuratiivisen kuvan paluu, erityisesti vuosikymmenen puolivälin tienoilla. Kaija Kaitavuori totesi 1994, että vuoden 1990 Nuorten näyttely oli ristitty lehtikritiikeissä "esittävän kuvan paluuksi", ja vuosikymmenen alusta asti "figuratiivisuudella oli ollut sekä niissä että Kuvataideakatemian lopputyönäyttelyissä vahva asema".⁸ "Uusesittävyydestä" kirjoitettiin erityisesti nuoren polven naiskuvataiteilijoiden kuten Hannele Kumpulaisen, Laura Melan, Eva Wikströmin ja Heli Heikkisen maalausten yhteydessä. Suuntaukselle nähtiin leimallisena vanhemman maalaustaiteen ja

⁶ sama.

⁷ Antti Alanen: "Uudenlainen kudosoppi: maalaustaide kietoutuu elokuvaan". *Taide* 4/1993. Alanen kirjoitti maalaustaiteen ja elokuvan keskinäisestä suhteesta kolmesta historiallisesta näkökulmasta: elokuvasta osana kuvataiteen yleisiä virtauksia, maalareiden tekemistä elokuvista sekä dokumenttielokuvantekijöistä, jotka ovat tehneet filmejä taiteesta. "Kietoutuminen" ei siis käsittele nykytaidetta tai pohdi esim. aikalaismaalauksen "elokuvallisuutta" tai päinvastoin.

⁸ Kaitavuori: "Jokainen ihminen on taulun arvoinen", *Taide* 1/1995, 16-20. Aikalaisarviossaan 1990 Nuorten näyttelystä Kaitavuori totesi, ettei se ollut enää edistysellisimmän taiteen foorumi: perinteisillä taidelajeilla, maalauksella ja veistoksella oli hallitseva asema, esim. maataide ja video olivat aliedustettuna. "Kevyttä, kepeää ja perinteistä. Nuorten 43. näyttely". *Taide* 5/1990, 50-51. Myös "maalaustaidon katoamista" saatettiin harmitella, koska "kaikki ovat siirtyneet tekemään installaatioita". Tarja Pitkänen ja Petri Hytönen, Hs 24.9. 1994, cit. Kaitavuori, sama, *Taide* 1/1995.

valokuvan rinnakkaiskäyttö, sekä taidehistorian ylevän ja pyhän merkkien arkistaminen ja maallistaminen vaikkapa Kumpulaisen lehtikuvista muunnetuissa maalauksissa.⁹

Uuden esittävän maalauksen yhteydessä mainittuja taiteilijoita olivat myös mm. Petra Innanen, Erja Keskinen, Marie Brask, Heli Kuparinen ja Johanna Ehrnrooth. Heidän teoksissaan yhdistyi ”arki, populaarikulttuuri, viihde, pastissit, klassiset genret, sisäkuva, kaupunkinäkymät, lähes päiväkirjanomainen arki”.¹⁰ Brask, Innanen ja Kuparinen esittäytyivät myös Olavi Virran tangon mukaan nimetyssä *Sokeripala*-ryhmässä, johon kuuluivat myös Leonora Fredriksson sekä Kaisu Paavilainen. He käsittelivät 1996 näyttelyssään korkea- ja populaaritaiteen välimaastoa mm. koristeellisilla kukkamaalauksilla, valokuvarealismista hieman luiskahtavilla naivistisilla perhekuvilla, iskelmäkaipuun maailmaan sijoittuneella surrealismilla, mainoskuvien mukaan poseeratuilla naiskuvilla. ”Uusesittävyyttä” establisoiitiin 1995 myös Silja Rantasen Amos Andersonin taidemuseoon kuratoroimassa *Esittävämpää taidetta* -näyttelyssä, jossa oli Hannele Kumpulaisen sekä ruotsalaisten Carl Nyströmin, Karin Ohlinin ja Nina von Schmalenseen teoksia. Esittävyys oli näyttelyssä käsitteellinen ongelma, ulottuen Kumpulaisen varhaisrenessanssisitaateista ja valokuvaa työstävistä maalauksista ruotsalaistaiteilijoiden esineellisiin ja tilallisiin readymaden pohdintoihin.

Voidaan kysyä, suhteessa mihin uusesittävyuden esittävyys oli uutta. Suomessahan figuratiivista maalausta oli tehty jatkuvasti 1970-luvun osallistuvasta realismista aina 1980-luvun ekspressiivisiin maalaussuuntiin asti. Lisäksi 1980-luvun postmodernistinen kuvasitaatio oli jo tehnyt tyhjäksi esittävän ja abstraktin vastakkainasettelun: mitä tahansa tyyliä voitiin kierrättää vapaasti. 1990-luvun esittäviä suuntia ei enää nähty 1980-luvun omimis- tai sitaattimaalauksen jatkeena, yhtenä ”uus”tyylinä tyylipluralismin retoriikassa, vaan esittävyys tehtiin nyt ongelmaksi tai mahdollisuudeksi sinänsä. Suunta oli osaksi abstraktin maalaustaiteen juhlanan ja miehisen ohjelman poispainamiin teemoihin tarttumista: nyt voitiin ainakin periaatteessa maalata suoranaisen koristeellisesti, kitschiä, ”matalia” genrejä, naivismia, naisten arkista kokemusta. Toisaalta uusesittävyys liittyi käsitetaiteessa jo

⁹ Kari Alatalo: ”Kirje eräälle mestarille” Taide 6/1995, 30-33.

pitkään mietittyihin esittämisen ja kuvan, ei niinkään maalauksen esittävyys ongelmiin, esimerkiksi Kumpulainen pohti teoksissaan ylijäämää, jonka maalauksen aineellinen pintakiilto toi läpinäkyvän illusionistiseen valokuvaan.

Katsaus 1990-luvun *Taide*-lehden vuosikertoihin ja *Helsingin Sanomien* taidekritiikkeihin luo vaikutelman, että maalauksen uusiutumista odoteltiin kautta vuosikymmenen eikä esimerkiksi *Sokeripalan* värikäs figuraatio riittänyt lunastamaan näitä odotuksia. Tässä voi olla mukana sukupuolittavaa aspektia, koska uusesittävyys määrittyi niin selkeästi naisten maalaustyylinä. "Maalauksen uudesta noususta" alettiin puhua iskusanamaisesti vasta 1990-luvun lopulla, erityisesti 1999 nuorten miestaiteilijoiden, Janne Räisäsen, Janne Kaitalan ja Jukka Korkeilan tultua nimetyiksi Vuoden nuoriksi taiteilijoiksi lähinnä ekspressiiviseen perinteeseen liitetyillä teoksillaan, joihin traditionaalinen maalauspuhe tuntui jälleen olevan paremmin sovellettavissa. Tässä vaiheessa vuosikymmentä jälkistrukturalistiset ja identiteettipoliittiset puhutavat olivat lisäksi jo niin vakiintuneet, että niitä voitiin soveltaa myös ekspressiivisen maalauksen uusiotulkintaan, esim. miesidentiteetin pohdintana. 1990-luvun alkupuolta voidaankin pitää siirtymäkautena 1980-luvulla alkaneesta maalauksen kielenomaisuuden ja merkinomaisuuden korostamisesta jälkistrukturalismista ja fenomenologiasta vaikuttuneeseen uuteen vaiheeseen, jossa maalaustaiteen perustavat oletukset päättyvät kriittisen analyysin kohteeksi.

Vuonna 1996-97 tein Helsingin kaupungin taidemuseon kokoelmaan 1990-1996 hankittujen teosten perusteella kartoituksen, jonka pohjalta jaoin aikalaisteokset neljään ryhmään. Rajasin aineiston keruun taiteilijoihin, jotka 1980-luvun alkupuolelta 1990-luvun alkupuolelle opiskelleena sukupolvena toivat tuotannoillaan panoksen tuolloiseen taidekenttään. Seurasin sitten lähinnä Helsingin galleriakontekstissa ja museoissa näytteillepantua maalaustaidetta näistä päivistä vuoteen 2000 asti sekä eräiden, tutkimuksessani keskeisten taiteilijoiden tuotantoa vuoteen 2002 asti. Jaottelin seuraamaani aikalaistuotantoa seuraavalla tavalla, joka riittänee antamaan kuvaa 1990-luvun maalaustaiteen moninaisista tavoitteista:

¹⁰ Kaitavuori, *Taide* 1/1995, s. 16-20.

Ensimmäisen ryhmän muodostivat väljästi ottaen *maalaukselliset maalaukset*, joita voidaan pitää vielä 1980-luvun uusekspressiivisten tai maalauksellisten suuntien jatkoilmiönä. Pääpaino oli edelleen taiteilijan ilmaisullisessa, maalauksellisessa jäljessä, ja ihmishahmo oli teoksissa yleinen aihe. Tähän kohtaan 'asteikkoani' sijoittuivat mm. Cris af Enehjelm, Petri Hytönen ja Heikki Veijola.

Toiseksi ryhmäksi hahmottui 1980-luvun eklektisen tyylipluralismin, *kuvasitaattimaalauksen jatke*, jossa "sitaatin" käsite kuitenkin menettää merkitystään lainauksen levitessä postmodernin aiheparafrasien tai tyylipastissin sijasta kattamaan laajempia varhemman maalaustaiteen kategorioita, kuten maisemagenreä, ristikkoaihetta, viivaperspektivismiä, surrealistisia vastakkainasetuksia, minimalistista sarjallisuutta... Tämän tapaista maalausta tekivät mm. *Sokeripala* -ryhmän Leonora Fredriksson ja Marie Brask sekä myös mm. Robert Lucander ja Johanna Aalto.

Kolmatta ryhmääni nimitin alustavasti "*maalausta käsitteleväksi maalaukseksi*". Siinä "viitteen" kohteena tuntuivat olevan "maalauksen" rajat ja ehdot sinällään, joskin minulla tässä vaiheessa oli vasta intuitiivinen käsitys siitä mitä nämä rajat ja ehdot voisivat olla. Käsilläoleva tutkimukseni on ollut tämän intuition eksplikointia. Tähän kolmanteen ryhmään sisällytin Jussi Nivan, Nina Roosin, Marianna Uutisen, Janne Laurilan, Susanne Gottbergin ja Tarja Pitkänen-Walterin teoksia.

Neljäs ryhmä koostui teoksista, joissa ilmenee enemmän tai vähemmän suoraa teoreettista vaikutusta, esim. psykoanalyttisten teorioiden tai filosofian viitteitä, mikä kuvastaa maalaamisen tavoitteiden muuttumista modernismin visuaalis-esteettisestä "käsitteellisempään" suuntaan. Tällaisia teoksia, joiden teemoina on *omaelämäkerrallisuus, muisti, identiteetti, subjektiivisuuden ja ruumiin rajakohdat*, ovat tehneet mm. Heli Hiltunen, Caroline Pipping, Tarja Pitkänen-Walter, Riitta Åkerstedt ja Teemu Mäki. Vuonna 1997 perustettu Kuvataideakatemia tohtorikoulutusohjelma nosti taiteellisen tutkimuksen myös maalaamisen ja maalauksen pohdinnan institutionalisoiduksi osaksi. Kuvan ja tekstin reunat voidaan teoksissa rajata enää katkoviivoin. Vuosikymmenen lopulla ympyrä myös tavallaan sulkeutuu, kun Jukka Korkeila ja muut nuoremman polven maalarit alkavat jo kierrättää "ekspressiivistä" merkkimaalausta, johon miesidentiteetin purku tuo

käsitteellisen kerroksen: minuuden rajat häilyvät, muodoton uhkaa ihmishahmon ääriä...

1990-luvun maalaus näytti siis irrottautuvan perinteisestä ilmaisuparadigmasta ja lähestyvän monin tavoin käsitetaiteen perinteisesti kattamaa aluetta: siinä ei pelkästään esitetty vaan pohdittiin esittämisen historiallisia ja institutionaalisia ehtoja ja taiteilijan minuuden ja sukupuolen ilmentämistä, maalauksen aiheet lankesivat virallisesta tai ylevästä arkisen ja yksityisen esittämiseen, maalauksellinen ilmaisu kääntyi tekstuaalisemmaksi kerronnaksi tai tutkimukselliseksi, analyttiseksi otteeksi, samalla kun teoksissa korostuu monin tavoin ”ihollisuus”, aineellisuus, aistimellisen ja ruumiillisen kokemuksen tavoittelu. Tämä herätti kiinnostukseni yrittää muodostaa polveutumispuu näille teoksille, hahmottaa niille historiallinen konteksti ja selvittää niiden avaamaa merkityskenttää osana suomalaisen nykyaiteen tutkimusta. Tutkimukseni edetessä kiinnostukseni kohdistui erityisesti kahteen jälkimmäiseen luokitteluni ryhmään, koska niissä ero 1980-lukulaisiin maalaustaiteen strategioihin ja ideologioihin on kaikkein selkein. Tämä raja-alue keskitti tutkimuskohteekseni maalaustaiteen ja käsitetaiteen välisen ongelmakentän.

I. 3. Tehtävänasettelu: maalauksen lopusta diskursiiviseksi käytännöksi

Tehtävä osoittautui erityisen kiehtovaksi siksi, että maalaustaide ja 1960-luvun jälkeiset taideilmiöt on erityisesti angloamerikkalaisessa nykyaiteen tutkimusperinteessä nähty voimakkaasti irrottautuvassa suhteessa. 1960-luvun lingvistisen käsitetaiteen katsottiin edustavan kokonaista taiteen paradigman muutosta, vallankumousta, sen kaikkien arvojen ja oletusten kertakaikkista muuttumista, jossa arkkimodernistinen, abstraktin maalauspinnan ’omiin’, näkyviin ehtoihin rajattu maalaustaide (Clement Greenbergin ja Michael Friedin määrittämässä muodossa) oli tuomittu lopulliseen perikatoon puhtaan visuaalisuuden, tekijän autonomian, vanhanaikaisen käsityöläisyyden, ruumiittoman katseen tyyssijana.¹¹ Varsinkin figuratiivinen maalaustaide on neljän viime vuosikymmenen taideteoriassa saanut esittää autoritaarisen, kaupallisen, maskuliinisen ja reaktiivisen taidelajin osaa, jossa se

¹¹ Ks. esim. Sakari 2000.

voi vain yrittää turhaan uudelleenasemoida kadotettua merkitystään kierrättämällä ehtymätöntä historiallista sitaattivarastoaan tai tuottaa yhä uudelleen puhetta keskeissubjektin ilmaisusta, vapaudesta, neroudesta jne. Maalauksen lopun julistamisen projekti on hallinnut viimeisten vuosikymmenten nykytaideteoriaa eikä maalauksella ole nähty olleen juurikaan asemaa esim. instituutiokriittisten tai feminististen näkemysten kehittämisessä.¹²

Suomen 1990-luvun kuvataiteeseen ajatus maalaustaiteen kertakaikkisesta konservatiivisuudesta ja kuolemasta sopii huonosti. Meillä tehtiin teoksia, joissa sekä haluttiin ylläpitää suhdetta maalaustaiteeseen että toisaalta otettiin vakavasti käsitetaiteen, readymadeperinteen ja jälkistrukturalismin puitteissa esitety modernismin, maalauksen ja keskeissubjektin kritiikit. 1990-luvun kuvataiteilijat nimittivät itseään edelleen taidemaalareiksi, ilmoittivat haluavansa testata maalauksen relevanssia tai ilmoittautuivat maalauksen puolustajiksi samalla kun heidän tuotantonsa vähintäänkin sivusivat uuskäsitetaiteen kriittisiä tavoitteita. Modernistinen taideideologia eli meillä pitkään ja 1990-luvun kuvataiteilijat, joiden opinnot ajoittuvat 1980-luvulle ovat avainasemassa juuri ”kaksoisvalotuksen” suhteen, jonka kriittisen postmodernin tulo sisäistetyille maalausideologioille tarjosi.

Suomalaisen 1990-luvun maalaustaiteen käytäntö herättääkin kysymyksiä siitä, millä tavoin maalauksen voidaan nähdä tulleen mukaan käsitteellistymisen prosessiin, erityisesti feminististen, instituutiokriittisten ja dekonstruktionististen strategioiden kohteeksi. Maalaustaidetta ei ole kuitenkaan tästä näkökulmasta paljoakaan tutkittu. Parin viime vuosikymmenen aikaista maalauksen teorisointia hallitsee näkemys kriisistä ja ”lopusta”, sekä toisaalta maalausta pohjustaneen modernin metanarratiivin, ”maalauksen lopun” itsensä hapertuminen.

*Keskeinen kysymys tutkimuksessani onkin, millä tavoin maalaustaide, nykypäiviin asti teoriassa varsin fiksattu uniikin, autenttisen, modernistisen väline-erityisyyden tyyssija voidaan nähdä nykyisessä käsitetaiteen jälkeisessä tilanteessa, **diskursiivisena käytäntönä**, maalauksen tradition ja välineen kriittisenä kontekstuaalisena uudelleenmäärittelynä.*

¹² Esim. Pollock 1992; Deepwell 1996; Foster 1996; Betterton 2004.

3.a. Kolme loppua: modernismi maalaustaiteen lopun ja uudelleensynnyn projektina

Yve-Alain Bois toteaa: ”koko abstraktin maalauksen historiaa voidaan lukea sen kuolemankaipuun historian”.¹³ Thierry de Duve puolestaan tiivistää että abstrakti maalaustaide on jännitetty tyhjän taulun malliin: monet modernistiset ei-esittävät taidesuunnat halusivat lähteä *tabula rasalta*, nollapisteestä, kieltäen kokonaan aiemman taiteen figuratiivisen ja taitoon perustuvan perinteen. Modernismin päätepiiste puolestaan saavutettaisiin, kun kaikki kuvan konventiot on käyty läpi, ja edessä on enää tyhjän maalauskankaan litteä pinta.¹⁴ Kolmen viime vuosikymmenen aikana tuotetut maalauksen pohdinnat jännittyvätkin kuolemankaipuun, lopun, surutyön ja jälleensyntymän vertauskuvien varaan.

1990- luvun ja 2000-luvun alkuvuosien taideteorioissa modernistista maalaustaidetta on tarkasteltu aiemman esteettis-autonomisen puheenparren sijasta sosiaalis-historiallisista, materiaalisista sekä taidefilosofisista ehdoista käsin. Abstraktin maalaustaiteen historia hahmotetaan kriisinä ja pelastautumisyhtymänä teollistumisen ja valokuvateknologian tuomista haasteista.¹⁵ Pohdintoja yhdistää nk. retroaktiivinen malli, eli se että abstraktion historiaa tarkastellaan pelkistämisen keinoin etenevänä maalauksen ”oman olemuksen” paljastamisen projektina, jollaisena se voi näyttäytyä ainoastaan jälkikäteen, 1900-luvun lopun näkökulmasta. Modernismin muut suuntauksat, kuten surrealismi ja dada -- jotka olivat taidelajien rajat ylittäneitä asenteita, eivätkä välineproblematiikkaan sitoutuneita -- jäivät tästä näkökulmasta sivuun.¹⁶

Taidehistoriallisesti ”maalauksen loppu” voidaan ajoittaa kolmeen ajankohtaan: 1800-luvun puoliväliin valokuvan keksimiseen, 1910-luvulle Duchampin readymade-ajatuksen syntyyn sekä viimeisimmäksi 1960-luvulle, greenbergiläisen autonomisen maalausajattelun hapertumiseen.

¹³ Bois 1990, 230.

¹⁴ de Duve 1996, 252-254.

¹⁵ de Duve 1991, 1996. (Rajchman 1991, xv.)

¹⁶ Tällä tavoin modernismin jälkikäätiset luennat tavallaan jatkavat abstraktin formalismin johtoasemaa modernin taiteen hahmotuksessa. Formalistisen modernismin sulkeistavasta logiikasta ks. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*.

1800-luvulle asti maalaustaide oli ollut sidottu akateemiseen perinteeseen, makuun, aihehierarkioihin ja opetusmetodiin. Sillä oli yläluokkainen katsoja- ja keräilijäkuntansa. Teollistumisen tuomat yhteiskunnalliset muutokset kohdistivat kuitenkin paineen akatemiataiteen maailmankuvaan ja käytäntöön. Valokuvan keksiminen riisti maalaukselta aseman esittävän kuvaamisen ensisijaisena keinona ja rationalisoitu tuotanto teki vanhanaikaiseksi maalarin käsityöläisen esittämistaidon. Voisiko maalaustaide käsityömäisenä ja kiinteästi traditioon nojaavana taiteena olla enää lainkaan uskottava nopeasti teollistuvassa, muuttuvassa, ohikiitävässä ja sattumanvaraisessa maailmassa?

Thierry de Duven luennassa abstraktin maalauksen synnyn edellytyksenä oli paitsi valokuvateknologian maalauksen toisintamistehtävälle tuottama paine, myös modernisoituvan yhteiskunnan kasvavan keskiluokan kulutusta ja vapaa-aikaa jäsentäneen *Salon*-näyttelyinstituution synty. Akateemisten taiteen sääntöjen heiketessä 1800-luvun puolivälissä taiteen kriteerien määrittely alkoi langeta yhä enemmän porvarillisen yleisön odotushorisontin, yleisen maun varaan. Taiteen laadun määrittely siirtyi juryilta taideyleisölle. Siirtymä tapahtui *Salonin* ja siihen kytkeytyvän taidekapinan ja antitaiteen näyttämön, riippumattomien ja reputettujen salongin puitteissa. Avantgardemaalari provosoi *Salonissa*, esitti yleiselle maulle haasteen: "voitteko kutsua tätä teosta vielä maalaukseksi?" Uuden teoksen ei pitänyt noudattaa makuodotuksia vaan rikkoa niitä vastaan: "tämä ei voi olla maalaus!" Reputusprovokaatiosta huolimatta teoksen on kuitenkin jälkikäteen tultava hyväksytyksi taiteen kaanoniin. Tavallaan tässä modernismin mekanismeissa voi jo nähdä taustan lopulta käsitetaiteessa suoraan esille tuoduille pyrkimyksille: taiteilijan subjektiivisen teon ja ilmaisun merkityksen laskulle ja katsojaan suuntautumisen korostukselle.¹⁷

Kun jäljittelytaito ei enää voinut toimia taiteen laadun kriteerinä, tuli esittävien piirteiden karsinnasta maalauksen tavoite: Cezanne ja Manet luopuivat perspektiivisestä tilan esityksestä, impressionistit akateemisesta väriopista... de Duve tulkitsee "maalauksen pelkistykseen olennaisiin ehtoihinsa" sarjaksi hylkäyksiä, jotka

¹⁷ Katsojasuuntaisuudesta ja intersubjektiivisuudesta modernin estetiikan ilmiönä, ks. Lyotard: *Sublime and the Avantgarde*.

teollistumisen seurauksena kohdistuivat maalaukseen taitona.¹⁸ Esimerkiksi Malevitsin *Mustan neliön* kaltaiset teokset eivät vaatineet esitystaitoa perinteisessä mielessä, mutta puhtaasti ei-esittävänä taiteena ne julistivat maalauksen voivan jäädä henkiin vain tunnustamalla kuolemansa syyn -- eli sen ettei se enää voinut olla esittävää.¹⁹ Yve-Alain Bois toteaaakin, että maalauksen lopun negatiivinen prosessi tuottaa maalausta yhä uudelleen. Maalaus ei lopu yksinkertaisesti lakkaamalla maalaamasta vaan maalauksen loppu on jatkumo joka syntyy työskentelemällä sen läpi, lopettamalla maalaus aina uudelleen.²⁰

Sven-Olov Wallensteinin mukaan maalauksen abstraktiota voidaan tarkastella vastineena moderniteetin itserefleksiiviselle projektille sinällään.²¹ Abstrakti avantgarde merkitsee sen kysymistä, missä kulkee maalauksen raja, mitä voidaan pitää kuvana, maalauksena. Abstraktio merkitsi edistystä koetuksen kautta, taiteen olemuksen, totuuden etsintää. Maalauksesta tuli näin 1900-luvun alkupuolella kaiken taiteen paradigma, mallinomainen taidelaji, mikä erotti sen vaikkapa elokuvasta ja kirjallisuudesta, joihin tällaista filosofista potentiaalia ei Wallensteinin mielestä ladattu. Maalauksen kautta saattoi tapahtua taiteen universaalin olemuksen tavoittelu. Wallensteinin mukaan ajatus puhtaasta abstraktiosta periytyi nimenomaan maalauksesta ja määriteltiin sen puitteissa: ajateltiin, että maalaus voi, toisin kuin muut taidelajit vapauttaa itsensä kuvaamisesta, kertomisesta ja viesteistä ilman että se lakkaa olemasta luettavissa maalauksena ja katkaisee yhteyden menneisyyteen.²² Hän tuntuu vihjaavan, että maalaustaide pitkän traditionsa ja filosofisen heijastelupotentiaalina tähden kestää huomattavaakin koettelua ja muodonmuutoksia.²³

¹⁸ de Duve 1996, passim.

¹⁹ de Duve 1991, 154-155.

²⁰ Bois 1990, 229-244, passim.

²¹ Wallenstein 2001, 105, 107-108.

²² Wallenstein 2001, 301-302.

²³ Wallensteinin tulkinta on toki jälkikäteen ja jälkiviisas: 1900-luvun alkupuolella maalaus ei pystynyt pönkittäytymään historiansa painoarvoon: sen oli jatkuvasti riskeerattava traditionsa ja monet abstraktit maalarit, kuten Kandinsky kokivat jatkuvaa huolta koristeellisuuden uhan alla, eli että muodoin ja värein täytetty pinta suistuisi pelkän dekoraation, ei-taiteen luokkaan.

Wallenstein ehdottaa lisäksi, että maalauksen abstraktion historiallisena taustana voitaisiin nähdä jo renessanssin *paragone*-kirjallisuus, eri taidelajeja vertailevat kirjoitukset. Maalauksista pyrittiin niissä nostamaan vapaiden taiteiden joukkoon ja irrottamaan taiteilijan asema käsityöläisyydestä. Tätä perusteltiin maalauksen mahdollisuudella muodostaa *cosa mentale*, mielikuva tai kuvitteellinen tila. Maalaus saattoi abstrahoida kaksiuulotteisen alustansa ja muodostaa illusorisia näkymiä. Tällä tavoin sen katsottiin pystyvän ”korkeampaan älylliseen analyysiin”, eli esittämään ideaalisempia tuotteita kuin muiden taidemuotojen.²⁴ Niinpä modernistinen abstrakti maalaus täydentäisi monisatavuotisen maalauksellisen ohjelman tutkimalla kaikki kuvan edellytykset, jolloin se voi väittää olevansa myös tämän tavoitteen huipentuma.²⁵

Abstraktismia pohjustettiin ajatuksella maalaustaiteesta värin ja muodon kielenä: ei taidollisena, vaan älyllisenä ja filosofisena asiana. de Duven mukaan halu perustella maalaus kielivertauskuvan kautta yhdisti 1800-1900-luvun vaihteen taiteilijoita Kandinskystä Duchampiin: ”kaikille avantgardemaalareille oli tärkeää saada tunnustusta kuvallisen ajattelun, eikä käsityömaisen esitystaidon kautta.”²⁶ Varhaismodernistinen abstrakti maalaus haki merkitystä värin ja muodon ”universaaliaakkostosta”, jonka uskottiin ylittävän sattumanvaraisen ja muuttuvaisen ja tavoittelevan absoluuttista, puhdasta näkyvyyttä. Näin maalaustaiteelle uskottiin avautuvan periaatteessa rajattomat mahdollisuudet erossa esittävydestä ja muilta taidemuodoilta omaksutuista vaikutteista: ”ajatus siitä, että väreillä täytetty pinta edelleen on viesti, joka voidaan lukea, tavalla joka eroaa perustavasti puhutusta kielestä mutta samalla on perustavalla tavalla analoginen sen kanssa, avaa yhtäkkiä maalaukselle nähtävästi rajattoman avoimen horisontin, jossa se voi tulla itsekseen, lainaamatta mitään muilta taidelajeilta...”²⁷

Wassily Kandinsky pohjasi maalausajattelunsa värien metaforiseen kieleen, jonka tarkoituksena oli ”koskettaa ihmissielua”. ”Värin olemus, sisäinen sointi kumpusi ehtymättömästi lähteestä, joka yhdisti värit ja sanat ja näin perusti runouden ja taiteen

²⁴ Wallenstein 2001, 105-106, 299-300.

²⁵ sama, 105.

²⁶ de Duve 1991, 108.

²⁷ Wallenstein 2001, 107.

erityisyydessään, mutta myös liitti ne välttämättömään yhteyteen erityisyytensä yli."²⁸ Myös Marcel Duchamp rinnasti väriajattelunsa kieleen, mutta riisui sen vertauskuvallisuudesta ja metafysiikasta. Hänen on nähty tyhjentäneen värin merkitykset silkkään materiaaliseen kirjaimellisuuteen, maaliin, ja riisuneen värin olemuksellisen mystiikan värikarttaan, teolliseen luokitelmaan, jossa yksittäinen väri sai merkityksensä pelkästään eroista värisysteemin muihin osasiin, esim. miten punainen määrittyy eroissaan oranssin ja violetin sävyihin.²⁹

Kielen kiertotien ohella maalauksen mahdollisuudeksi tuli tunnustaa mekaanisen tuotannon sille asettama haaste. Kun maalarit huomasivat, etteivät he voi kilpailla teollisen tuotannon kanssa, he pyrkivät sisäistämään maalaamiseen joitakin teknologian piirteitä, tekivät maalaamisesta mekaanisen prosessin. Yve-Alain Bois seurailee tätä pyrkimystä Georges Seurat'n jälki-impressionistisesta väripilkutuksista Robert Rymanin materiaalimaalauksiin, jotka hänen mukaansa hajottavat kuvallisen tuotantomuodon, näyttävät miten taiteilijan kädenjälki, ele leikataan irti persoonallisen tyylin alueelta pelkäksi maalin mekaaniseksi latomiseksi.³⁰

Teollistumisen nähtiin myös merkitsevän maalauksen statuksen romahtamista pelkäksi fetissiksi ja kulutushyödykkeeksi. Puhtaan maalauksen projektin piti varmistaa maalauksen oma erityisalue kulutustavaramaisuutta ja kitschiä vastaan. Yhtenä maalaustaiteen pelastautumistapana massatuotannon vyöryltä on nähty aineellisuuden tutkiminen: maalauksen oli etsittävä olemustaan, erityisalaansa, taiteilijan kosketusta, elettä mekaanisesti tuotetun tuollapuolen. Välineen riippumattomuuden olisi sitten pitänyt suojella maalauksen alaa kapitalistisen vaihdon muodoilta, ei vain mekaaniselta tuotannolta vaan myös elämän kaikkia aloja jäsentävän tiedon kierrolta. Materiaalisten merkitysten tutkiminen niin runoudessa (esim. Mallarmélla) kuin maalauksen alalla asetettiin kielen ja taiteen välineellistymistä vastaan.³¹ Maalauksen aineellisuus, maalarin siveltimenjälki ja käsiala ovatkin palanneet maalauksen perusteluiksi kerran toisensa jälkeen, erityisesti 1950-luvulta, amerikkalaisesta abstraktista ekspressionismista lähtien.

²⁸ sama, 120-122.

²⁹ Ks. tarkemmin de Duve 1991, luku 6, Color and its Name.

³⁰ Bois 1990, 231-232.

³¹ Bois 1990, 234-5.

Maalauksen ja teknologisen tuotannon suhteen radikaaleimpana pohdintana on kuitenkin pidetty Marcel Duchampin 1910-luvun readymade-teoksia, joita usein ajatellaan maalauksen ”toisena loppuna”. Duchamp lopetti kubistis-futuristiset maalauskokeilunsa ja siirtyi teollisesti valmistettujen valmisesineiden, kuten urinaalin, kamman, polkupyöränrenkaan jne. näytteillepanoon. Lopettamalla maalaamisen, jättämällä värituubit avaamatta ja maalauspuhjan kajoamatta, Duchamp ilmensi maalaustaiteen tilaa mahdottomuutena, johon teollistuminen oli sen syössyt.

Maalauksen ja teknologian suhdetta ei ole kaikesta huolimatta nähty pelkästään yksisuuntaisena tai vastakkainasettelun kautta. Wallenstein tulkitsee, että taiteen paradigmana -- taiteen mallina yleensä -- maalaus saattaisi jopa tulla lajiksi, josta abstraktio leviäisi muihin taidelajeihin. Vaikka maalaus oli nostalgisena ja vanhanaikaisena esim. Bauhausissa kielletty, niin "modernistisen maalauksen liike kohti abstraktia on juuri se mikä sallii sen virrata ulos kehyksistään ja hahmottaa perusteet universaalille muotoiluteorialle."³² Maalaus olisi käytännöllinen ja opetuksellinen malli, suunnannäyttävä muille taiteille: se mikä ensin voitiin esittää puhtaasti maalaustaiteessa voitiin sitten soveltaa muihin muotoilun lajeihin, designiin, arkkitehtuuriin, musiikkiin jne...³³ Wallensteinin ajatuksella on kaikupohjaa esim. venäläisten konstruktivistien ideoihin komposition ja konstruktion erosta. Rodtsenko ja kumppanit halusivat karsia maalauksen komposition, eli persoonalliset ja sommitelmalliset piirteet ja tehdä subjektiivisuudesta tyhjennetyt ’konstruktion’ kokeilupinnaksi esim. arkkitehtuurin ja teollisen muotoilun suunnittelulle.³⁴ Vaikka esteettinen maalausmääritelmä näin hylättiin, lykättiin maalauksen lopullinen loppu tulevaan utooppiseen yhteiskuntaan jossa "kaikki voivat olla taiteilijoita" ja maalaus päättyisi erillisenä taiteena elämään sulautuen.

Yve-Alain Bois on erottanut kolme tapaa, joilla maalaus lykkää loppuaan, lähestyy sitä abstraktion kiertoteitä kohti. Maalauksen symbolinen loppu, jonka hän näkee Mondrianin tuotannossa, merkitsee että abstraktiolla yritetään vastustaa taiteen kapitalistista esinekommodifikaatiota, auran menetystä, typistystä pelkäksi kauppatavaraksi, siten että käydään läpi kaikki ne kuvan edellytykset -- muoto, väri,

³² Wallenstein 2001, 125.

³³ Wallenstein 2001, 105, 125.

³⁴ ks. Fer 1993.

pinnan ja taustan suhteet, kehys-- visuaalisena koekenttänä, jolle maalauksen traditio on perustunut. Tämä muodon analyysi lykkää maalauksen liukenemista reaalisineeksi niin kauan kuin traditio olisi neutralisoitu, ja saavutettu tyhjä pinta, raaka maalauskangas pelkkänä tavarana.

Maalauksen loppu reaalisessa puolestaan tarkoittaa sen loppua esittävänä taiteena. Rodtsonkon maalaamat punainen, sininen ja keltainen monokromi, joilla hän halusi näyttää maalauksen päätepisteen, olivat kuin mykkää seinäpintaa, maalauksen tyhjeneminen pelkkään aineeseen, tavaramaisuuteen, jossa taiteilijan toiminta yhtyi teolliseen tuotantoon. Duchampin readymadet, teollisen esineen tuonti näyttelykontekstiin ja taidestatuksen hakeminen sillä, osoittavat puolestaan että maalaus on pelkästään institutionaalisen nimeämisen tuote. Bois nimittää tätä maalauksen imaginaariseksi lopuksi. Teollinen objekti tulee museossa väistämättä autenttiseksi uniikkiesineeksi ja irtoaa käyttöarvostaan: siitä tulee keräilijän "fantasian täyttymys ja sielun korvike".³⁵ Näyttelyarvo syö maalauksen auran ja teos tuotteistuu museon "kassakaappiin".

Duchampin 1910-luvulla ennakoimaa maalauksen tavarankaltaisuutta alettiin lähestyä 1960-luvulla monokromien ja minimalismin, esim. Frank Stellan tasopintamaalausten myötä. Clement Greenberg pystytti tätä uhkaa vastaan vielä kerran rajan, myöhäismodernin maalauksen kaanoninsa: maalaustaiteella oli oma erityinen välineluonteensa, litteän pinnan visuaalisuus, ja maalauksesta oli karsittava esittävät viitteet, kirjalliset merkitykset ja kolmiulotteisen tilan illuusio. Pelkistäminen rinnastui suoraan Kantin itseanalyysin ajatukseen: maalauksen keinot oli koeteltava perusteellisesti sen oman alueen varmistamiseksi viihteellistymistä ja kitschahtamista vastaan. Maalauksen optisella tarkastelulla, pinnan visuaalisella vaikutelmalla oli keskeinen merkitys, siitä riippui maalauksen esteettinen luonne, taiteellinen arvo.³⁶ Litteyden ja kirjaimellisen aineellisuuden välisen suhteen tutkimisessa maalaukselle avautuisi vielä jonkinlainen, ei kuitenkaan loputon tulevaisuus. Myös Greenberg joutui asettamaan maalaustaiteen rajatapaukseksi paljaan maalauskankaan: se voi olla maalaus, "joskaan ei kovin hyvä sellainen". Siinä ei ollut enää sellaista näkyvää, minkä olisi voinut sijoittaa esteettisen arvion piiriin.

³⁵ Bois 1990, 236-241; Wallenstein 2001, 267-268.

Tarinassa on siis keskeistä maalauksen yritys pitää pintansa sen lähestyessä väistämätöntä loppuaan teollisessa ja kaupallisessa maailmassa. Maalaus voi yrittää asettua joko teknologian ja kitschin vastukseksi taiteilijan auraattisen kädenjäljen, muodon yleispätevän kielen tai optisen tilavaikutelman keinoin tai kelluttaa itseään vähittäin kohti arkkitehtuurin ja teollisen suunnittelun maailmaa konstruktion käsitteen kautta. Prosessi saavuttaa kuitenkin maalinsa alustassa, joka on silkka readymade-tavara, kulutushyödyke.

II. 3. b) Historian lopun myytti

Kolmas ja tämänkin tutkimuksen ongelmakenttään johtanut maalauksen "lopullisena pidetty loppu" ajoittuukin sitten 1960-luvulle, jolloin käsitetaide nosti suoranaiseksi teemakseen Duchampin aiemmat ongelmanasettelut taiteen institutionaalisesta määrittelystä ja Greenbergin visuaalis-autonominen taidenäkemys kumottiin. Lisäksi historian kiellon kautta toteutuva lineaarinen kehitysmalli on sinällään päätynyt nykyisin kyseenalaistuksen kohteeksi. Ajatus maalauksen omaa olemustaan lähestyvistä historiasta näyttäytyy nykyisin vain yhtenä modernin edistystarinan muunnelmana. Taiteen historiallisuuden pohtiminen on ollutkin yksi keskeinen teema modernismin ja postmodernismin rajaa hahmottavissa keskusteluissa. Taiteentutkimuksen idealistiset, päämäärähakuiseen metanarratiiviin pohjaavat selitysmallit ovat joutuneet viime vuosikymmeninä perustavaan kriisiin, mitä kuvastaa mm. Arthur C. Danton vaikutusvaltainen essee *The End of Art* (1984).

Danton kirjoitus on summaus taiteen finalistisesta selitysmallista ja sen kriisistä. Hänen mielestään taide päättyi sen oman filosofian tuloon 1960-luvulla pop-taiteen myötä, kun taideteosta ja arkiesinettä ei voi enää ilman institutionaalista määrittelyä erottaa toisistaan. Esimerkiksi Warholin Brillo Boxit tuntuivat vahvistavan Duchampin readymaillaan valmisteleman eleen: kaikki näyttelyyn päässyt tavara tulee taideteokseksi. Tämän jälkeen taiteella ei enää olisi historiallista merkitystä: Danton mielestä 1960-luvun jälkeisen taiteen "posthistoriallinen" arvo olisi olla lähinnä viihdettä, koristusta tai itseilmaisua.³⁷ On saavutettu tila, jossa on muutosta ilman

³⁶ ks. Greenberg, Modernistisesta maalaustaiteesta.

³⁷ Danto 1986, 114-115.

kehitystä, taiteellinen tuotanto yhdistelee ja uudelleenyhdistelee tunnettuja muotoja ulkoisten esim. kaupallisten pyyteiden vaikutuksesta. Rajat maalauksen ja muiden taiteiden, kuten runouden, performansen, musiikin ja tanssin välillä ovat tulleet radikaalin epävakaaiksi: ”taidemaailman” käsite pitää ainoastaan yllä taiteen määritelmää.

Danto kirjoittaa taiteesta yleensä, mutta hänen näkemyksensä kattaa myös maalauksen lopun idean, jonka hän sitoo esittävyteen, edistykseen jäljentämisessä. 1800-luvulla maalaus oli edistyvän tekemisen malli, jopa esimerkki siitä että edistystä voi olla. Edistys ilmeni optisessa jäljentämisessä, todellisuusvaikutelman vastaavuuden paranemisessa suhteessa havaittuun. Todellisuusvaikutelman tuottaminen on opittava, minkä takia esittävällä taiteella on edistyvä historia. Todellisuusvaikutelman todellisuudenkaltaistuminen siirtyi sitten maalauksesta valokuvan ja elokuvan haltuun.³⁸ Danto liittää maalaukseen Wallensteinin tavoin mallinomaisen potentiaalin, mutta ei yhdistä sitä abstraktiin maalaustaiteeseen. Modernistinen maalaus ei hänen mukaansa noudata edistysmallia, vaan luiskahtaa siitä kokonaan eri rekisteriin. Muistuttavuuden tilalle tuli ekspressiivisyys, taiteilija ulkoisti tunteensa sitä kohtaan mitä hän esitti. Taiteen historia sai Danton mukaan nyt täysin erilaisen rakenteen, koska ilmaisevalla taiteella ei ole edistyvää historiaa, on vain yksittäisiä ilmaisuakteja ja tekijöitä. Kehitys ei ole lineaarista, jatkuvaa, eikä taiteella myöskään voi olla loppua.³⁹

Ongelmana oli kuitenkin, ettei ekspressioteoria taiteen perusteluna riittänyt selittämään modernististen ismien runsautta. Danton mukaan jokainen ismi tarjosi itseään ratkaisuksi siihen mitä taide on. Taiteen tavoite 1900-luvulla oli ollut kysyä identiteettiään hylkäämällä vastaukset riittämättömän yleisinä.⁴⁰ Teokset sinällään eivät riitä taiteen itsemäärittelyyn. Danto löytää ratkaisun ongelmaan Hegelin filosofiasta, jonka mukaan on olemassa todellisia historiallisia jatkumojia, edistystä; ei kuitenkaan representaatiossa, vaan kognitiivisesti. Kun kognitio on saavutettu, eli taide on löytänyt itsensä tietonsa objektina, *käsitteenä*, ei taiteella ole enää mieltä tai taiteeseen tarvetta. Danton hegeliläisestä näkökulmasta taide on vain siirtymävaihe

³⁸ Sama, 86-87, 90.

³⁹ Sama, 102-106.

⁴⁰ Danto 1986, 108-9.

tietynlaiseen tietoon, joka on tieto siitä, mitä taide voi olla. Historia päättyy itsetietoisuuden tuloon, itsetuntemukseen. Danto väittää jopa, että taiteen määrittely käsitteenä siirtää sen filosofien asiaksi, kokonaan pois taiteilijoiden käsistä.⁴¹

Danton ajatus taiteen lopusta on yhdenlainen yritys kuvata 1960-luvulta periytyvää taiteen muutosprosessia, perinteisten väline- ja lajirajojen raukenemista, siirtymää jäljittelystä kontekstuaalisiin merkityksiin, käsitetaiteen tuomaa lukijuuden korostumista jne... Hänen ajatuksensa taiteen lopusta kuvastaa kuitenkin pelkästään modernin taiteen idealistisen kehitystarinan romahdusta Lyotardin hahmottaman postmodernin tiedontilan myötä. Danto ei myöskään kyseenalaista päämäärähakuisen filosofisen mallinsa mahdollisuuksia kuvata taiteen merkitystä tilanteessa, jossa sen tekoon vaikuttivat esimerkiksi jälkistrukturalismin ajatukset, joille ajatus taiteellisen prosessin itseidentiteetistä, ainutkertaisuudesta ja merkitysten loppuunsulkeutumisesta on problemaattinen.⁴²

Kysyttäväksi jääkin, voisiko maalaus määrittyä suhteena ”toisiinsa”, eli muihin taidelajeihin, genreihin, kontekstiin, katsojaan jne., jäljittelyn tai abstraktion sulkeutumaan tähtäävän tavoitteen sijasta? Voita isiinko maalaustaide määrittää itseron kautta sen sijasta että se on modernissa ollut ”itsetuntemukseen” sulkeutuvan kehitysprosessin maali? Mitä jäisi tällöin jäljelle maalaustaiteesta, onko mielekästä puhua maalauksesta enää lainkaan?

Aikaisemmista maalaustaiteen vaiheista poiketen modernismin nähtiin käsittelevän maalausta sinällään, yhdessä sen kaikkien sääntöjen ja konventioiden kanssa. Näin

⁴¹ Danto 1984, 31.

⁴² Rodolphe Gasché toteaa että hegeliläinen itsereflektion käsite rakentuu totaalisena, kuin romanttisena kuvana, joka tekstin poissulkien saa merkityksensä itsensä reflektioimisesta. (Gasché 1999, 234). Vastaavasti taideteoksen määritelmää säättää sen itseidentiteetti, uniikkisuus ja loppuunsaattaminen suhteessa niihin asioihin jotka eivät ole teoksia ja suhteessa muihin teoksiin ja genreihin (Derrida, Genren laki, cit. Gasché 1999). Jälkistrukturalismissa merkitykset eivät voi sulkeutua essentiaaliseen itseysteensä vaan ovat olemassa suhteena ”toiseen” joka sitäpaitsi on ”radikaali toinen”, jotain mikä ei ole itsen alkuperäinen mahdollisuus. Tässä merkityksen lisäkerakenteessa kyse on reflektiosta, joka ei palaa samaan, se ylittää aina sen mitä on reflektoitu. Merkityksiä ei voi sulkea tai tyhjentää totaliteettiin, vaan ne syntyvät eron kautta tai suhteina, suuntautumisina-jotain –kohti, kysymyksinä, itsestä lähtöinä. Gasché toteaa kirjallisuudesta: ”Alussa ei ole mitään reflektoitavaa, jolla toivottaisiin saavutettavan itseidentiteetti. Kysymys, mitä kirjallisuus on, ...osoitetaan alusta alkaen toisille, kirjailijalle, lukijoille, yleiskielelle... kirjallisuus alkaa vasta kun se tulee tällä tavalla kysymykseen, kysyttäväksi. Kirjallisuus tulee olemaan ei muuta kuin kysymys omasta mahdollisuudestaan, se alkaa kun siitä tulee sellainen kysymys” (Gasché 1999).

modernistinen maalaustaide voidaan nähdä historiallisen prosessin huipentumana, ja sen ”loppu” 1960-luvulla maalauksen loppuna kokonaisuudessaan.⁴³ Wallenstein toteaa kuitenkin, miten tällaisten maalaustaiteen olemuksellisen-historististen mallien ongelmana on, että maalauksen ”kuolema” tai ”loppu” on ohjelmoitu malliin alusta lähtien, koska maalauksen historiallisuutta ajatellaan sen olemuksellisen tarkoituksen perustana: ”maalaus tunkeutuu viimeiseen essensiinsä monokromipinnan retoriikassa tai niissä moninaisissa jäähyväisissä maalaustaiteelle, jotka käsitetaiteen kritiikit muodostivat”.⁴⁴

Viimeisimmän, 1960-luvun jälkeisen kriisinsä perintönä maalausta pohtivien teorioiden ongelmaksi muodostuukin kysymys, millä tavoin maalaustaide voisi olla suhteessa historiaansa ja nimenomaan modernismin historiaan päättyneenä projektina, ja voiko maalaustaiteella ylipäättään enää olla kriittistä potentiaalia modernistisen avantgardeajatuksen hapertumisen seurauksena. Mihin maalauksen merkitykset voitaisiin vielä perustaa? Ehdotuksia tästä suhteesta on tehty lähinnä kolmella linjalla, jotka tässä esittelen taustaksi omalle ehdotelmalleni maalaustaiteesta diskursiivisena käytäntönä.

1970-luvulta 1990-luvun puoliväliin asti taideteoriassa lähestyttiin maalaustaiteen avantgardistisia mahdollisuuksia ensinnäkin yhä edelleen lineaarisen edistysvaateen näkökulmasta. Toisena ehdotuksena on ollut pako historiasta, posthistoriallisuus, jossa kaikki maalauksen merkitykset ovat läsnä yhtä aikaa, ja niitä voidaan lainata ja kierrättää vapaasti, irti ”alkuperäisistä” yhteyksistään. Kolmas malli on maalauksen ”surutyö”, maalauksen lopun läpityöskentely, yritys yhä työskennellä maalauksen keinoilla tietoisena sen merkitysten perustavasta historiallisesta haaksirikosta.⁴⁵

Varsinkin *October*-lehden piirissä toimineet amerikkalaiset Frankfurтин koulukunnan perilliset kuten Benjamin Buchloh, Hal Foster ja Douglas Crimp ovat kyseenalaistaneet maalaustaiteen mahdollisuudet yhteiskuntakriittisenä ja uskottavasti avantgardistisena taidemuotona jälkiteollisen kapitalismin maailmassa. Jotta maalaustaide voisi olla

⁴³ Wallenstein 2001, 268.

⁴⁴ Sama, 280.

edelleen edistyksellistä ja avantgardistista, sen pitäisi käsitellä kriittisesti kapitalismin tuotteistavaa prosessia, jossa sitä tuotetaan. Maalaus ei saisi luisua tämän prosessin peittämiseen tai mystifikaatioon taiteen vapauteen, taiteilijan uniikkiin ilmaisuun, esteettiseen puhtauteen jne. nojaavalla maalauspuheella.

Erityisesti Benjamin Buchloh arvosteli keskeisessä tekstissään *Figures of Authority, Ciphers of Regression* (1980) ankarasti 1970-80-luvun taitteen saksalaisen uusekspressionismin, italialaisen transavantgarden ja amerikkalaisten ”neo”-tyyliin ja uussubjektivismiin ”naiviutta, vanhanaikaisuutta, kliseisyyttä, autoritaarisuutta...” mikä julistaa ”perinpohjaista kyynisyyttä ja halveksuntaa suuntia ympäröivää sosiaalista ja poliittista todellisuutta kohtaan.” Buchlohilla avantgardevaade perustui edelleen maalauksen jatkamiseen sen perinteen kiellon kautta, jatkuvana negaationa etenevänä historiallisena projektina, joka voi kulkea vain figuraatiosta abstraktioon, esittävästä ei-esittävään.⁴⁶ Niinpä 1980-luvun maalauksen suuntauksat rikkovat 1960-luvun avantgarden saavutuksia vastaan luopumalla sekä abstraktiosta että esim. varhaisen käsitetaiteen pyrkimyksistä irrottaa taide kaupallisesta levityksestä ja näytteillepanosta galleriainstituutiosta.

Buchloh näki sitäpaitsi modernismin maalaustaiteen innovatiivisten virtausten tyrehtyneen jo ensimmäisen maailmansodan alkuun mennessä kubismin ja futurismin kehittelijöiden ”hylätessä kriittiset ideaalinsa” ja ”palatessa korkeataiteen perinteisiin arvoihin”. Tämä käänös peitettiin ”uusklassismin myytin” keinoin, pitäytymällä ”taulumalauksen jatkamiseen tuotantotapana, jonka nämä taiteilijat hieman aiemmin olivat vieneet äärirajoilleen, mutta joka nyt osoittautui arvokkaaksi kulutushyödykkeeksi, joka oli kohotettava uudestaan arvoon.”⁴⁷ Jotta Buchloh voisi edelleen nojata hegeliläis-marxilaiseen dialektiseen malliinsa, hän ei voi kuitenkaan julistaa maalausta täysin mahdottomaksi, koska silloin kiellon kautta etenevää kehityslinjaa olisi todella pidettävä loppuneena: ”olisi luovuttava dialektiikasta ja annettava periksi reifikaatiolle”.⁴⁸ Buchloh onkin pyrkinyt tarkastamaan mm. Gerhard

⁴⁵ Malli pohjaa freudilais-lacanilaiseen psykoanalyttiseen käsitteistöön melankoliasta ja jo kadotetusta luopumisesta. Esimerkiksi Yve-Alain Bois erottaa ”patologisen suremisen”, suruun takertumisen surutyöstä, jossa sen läpi työskennellään. Wallenstein 2001, 269.

⁴⁶ Wallenstein 2001, 263-4.

⁴⁷ Buchloh 1984, 110, 128, 133.

⁴⁸ Wallenstein 2001, 270-271.

Richterin tuotantoa negaatioprojektin jatkeena, jossa maalauksen mahdottomuutta työestetään edelleen tuottavalla tavalla, maalaamalla se.⁴⁹

Myös Hal Foster (1996) on pyrkinyt puolustamaan ja täydentämään avantgarden ohjelmaa. Hänen mukaansa historiallisen avantgarden projekti jakautuu kahteen osaan: Greenbergin esittämä maalaustaiteen formalistinen, rajojaanvartioiva avantgarde perustuu edellä kuvaillun ajallisen, diakronisen mallin varaan, jossa maalauksen nähdään etenevän kohti olennaisuuttaan. Toisaalta oli olemassa konstruktivismin ja dadan perinne, joka koetteli maalauksen rajoja, pyrki laajentamaan sen merkityksiä yhteiskunnalliseen suuntaan. Fosterin mukaan nämä modernistiset avantgardestrategiat korvautuivat 1960-luvulla postmodernistisilla uusavantgardeprojekteilla, jotka pyrkivät yhdistämään sekä taiteen historialliset että sosiaaliset ja kontekstuaaliset ulottuvuudet.⁵⁰

Fosterin mukaan uusavantgardea määrittää se, että siinä kiinnitetään huomio nimenomaan taiteen kontekstuaalisiin ehtoihin, siinä missä historiallinen avantgarde testasi torjunnan kautta kulloisenkin taidemääritelmän rajaa. Modernistiselle avantgardelle oli tyypillistä antitaideasenne, taidemääritelmään kohdistuvat provokaatiot. Uusavantgarde ei kiellä historiallisen avantgarden saavutuksia, kuten maalauksen rajan 1950-60-lukulaista pohdintaa monokromin keinoin, mutta se kehittää niitä edelleen: se kohdistaa taideinstituutioon erityisen, analyyttisen ja dekonstruoivan kritiikin, eikä nihilististä ja anarkistista kuten modernistinen avantgarde, joka tähtäsi taiteen uudistamiseen aina vallitsevan taidemääritelmän hylkäämällä.⁵¹

Fosterin yritys erotella modernin ja postmodernin avantgarden strategioita (menneen kielto vastaan menneen purku) on sinällään käypä ja hyödyllinen, mutta suhtaudun varauksellisemmin hänen avantgarden toimintamekanismeja koskeviin laajempiin oletuksiinsa, jossa freudilaiset ja lacanilaiset käsitteet, kuten jälkikäteisyys, pannaan vastaamaan avantgardelogiikan toimintatapoja.⁵² Foster ei enää heijasta taiteen

⁴⁹ Ks. Wallenstein 2001, 270-283.

⁵⁰ Foster 1996, xi.

⁵¹ Foster 1996, 17, 21.

⁵² Foster 1996, 207. ”Lainaan Freudin lykätyn toiminnan käsitteen (Nachträglichkeit), jolle subjektiviteetti, ei koskaan lopullisena, rakentuu tapahtumien odotusten ja rekonstruointien välisissä lykkäyksissä, jotka voivat tulla traumaattisiksi lykkäyksen kautta. Uskon että modernismi ja

muutokseen yksisuuntaista edistysmallia kuten Buchloh, vaan hänen luentansa taiteen historiallisuudesta ja merkitysten työstöstä pohjautuu freudilaiseen ajatukseen torjunnasta, traumasta, toistosta ja paluusta. Tässä vivahtaa jäänne jonkinasteisesta historian subjektianalogiasta ja muutoksen systematiikasta, vaikka tämä ”subjekti” olisikin epäkeskitetty, jälkikätkäinen, lykkäyksen ja merkityksellisen työn tuottama konstruktio.⁵³ Lyotardilaisesta näkökulmasta Buchlohin ja Fosterin mallien ongelmana on kuitenkin, että he pyrkivät edelleen heijastamaan jonkinasteisen metanarratiivin tai ’subjektin’ taiteen postmodernia, *metanarraatiokriittistä* yhteiskuntatilaa kuvailevaan teoriaan.

Kun nykytaidetta ja taidemaailmaa ajatellaan jälkiteollisiin taloudellisiin, yhteiskunnallisiin ilmiöihin, valtarakenteisiin ja infoverkostoihin kietoutuvana ja silti paikallisista traditioista ja olosuhteista tuotettuna ilmiönä, on vaikeaa lukea siihen enää mitään systemaattista saati etenevää muutoksen mallia sen enempää Buchlohin tarkoittamassa kuin edes Fosterin purkamassa mielessä. Mielestäni on parempi rajautua Foucault’n keinoihin yksittäisten teosten ja taiteilijoiden tuotantojen muodostamaan diskursiiviseen kenttään, joka kietoutuu vaihtelevin tavoin kulloiseenkin paikalliseen taidetilanteeseen sekä perittyihin koodeihin. Nämä asettavat diskursiiviset reunaehdot sille mikä taiteessa on kulloinkin mahdollista. Yksi näistä vahvoista historiallisista koodistoista on maalaustaide, erityisesti modernistinen maalaustaide. Jos maalausteoria siirretään modernismin totalisoivasta sulkeumasta diskursiiviseen sfääriin, mikään ei estä tutkimasta käsitetaiteen traditiota sivuavia nykytaiteen teoksia maalausta edelleen- ja uudelleenmäärittelevänä suuntauksena. Koodien työstön menetelmänä voivat olla käsitetaiteen ”uusavantgardistiset” strategiat, kuten dekonstruktio, merkitysten purku, eron teko (myös suhteessa käsitetaiteen traditioon), ylipäättään diskursiivinen työ merkitysten verkostossa.

postmodernismi konstituoituvat analogisella tavalla, lyöktyssä toiminnassa, jatkuvassa odotettujen tulevaisuuksien ja rekonstruoitujen menneisyyksien prosessissa. ...Ei ole yksinkertaista nykyhetkeä.”

⁵³ Wallensteinin mielestä Fosterin ajatus edustaa ”käänteistä hegeliläisyyttä”. Wallenstein 2001b, 151.

II. 3.c) Jälkihistoriallinen malli: maalauksen loppupeli ja sen loppu

Maalauksen loppuun johtavan retoriikan ohella toinen tapa hahmottaa maalaustaiteen 1960-luvun jälkeistä historiallisuutta on jälkihistoriallinen malli. Kun abstraktin maalaustaiteen essentiaan tähtäävä historiallinen linja nähtiin päättyneenä, maalauksen merkitys alkoi rakentua eklektismin varaan,⁵⁴ jolloin maalaustaiteen historiallisia aiheita ja esitystapoja kierrätettiin "kuolleena" merkitysvarastona nostalgisin tai kyynisin tarkoituksin. 1970-80-luvun kansainvälisillä uusesittävillä maalauksen suunnilla oli monta nimeä: omimismaalaus, uusekspressionismi, transavantgarde, new painting jne. Myös abstraktin taiteen varantoa kierrätettiin lineaarin historiallisen kehitysmallin murruttua: perityistä aiheista ja merkityksistä tuli itsetarkoituksellisesti vyörytettävää, historiallisista konteksteista irrotettua simulakraa. Toisaalta haluttiin myös ajatella, että varhemman maalaustaiteen aiheet voivat saada uuden tulkinnan tai elämän allegorisessa merkityksenannossa, jossa ne irrotetaan perinteisistä yhteyksistään ja tulevat luettaviksi aikalaiskontekstin ehdoin. Näkökulma on kuitenkin melankolinen, maalauksen kadotettua täyteyttä haikaileva.⁵⁵

Donald Kuspit pyrki kuitenkin puolustamaan näitä neotyyllisiä suuntauksia avantgardistisina siinä mielessä, että osoittivat nyt Historian ja "maalauksen lopun" tarinan lopun, ja legitimoivat vuorostaan markkinat, hedonismin, viihteen, kitschin.⁵⁶ "Hyödykkeistymisen" vastustuksen sijasta maalauksessa olisi nyt kyse "polymorfisesta nautinnosta toden ja väärän tuolla puolen, myöntymisestä tavarasysteemin tautologioille ja fetisismeille..."⁵⁷ Näin uusesittävät ja siteeraavat maalauksen suunnat ilmentäisivät etenevän edistysmallin haaksirikkoo sinällään sekä haastaisivat ajattelemaan maalauksen kriittisiä mahdollisuuksia kokonaan toisilla tavoilla. Kyse oli -- ei enää maalauksen apokalyptisesta lopusta vaan loppupelistä, lopun leikkimisestä, mitä Bois puolestaan piti merkinä "maanisesta, patologisesta suremisesta",

⁵⁴ Wallenstein 2001, 264.

⁵⁵ Craig Owens katsoi 1980-luvun alussa omimisen, paikkaerityisyyden, katoavuuden, kasaamisen, diskursiivisuuden ja hybridisaation taidestrategioiden korvanneen modernismin "symbolisen" taidenäkömyksen. Näin siirryttiin läsnäoloon ja alkuperäisyyteen ripustetusta modernismista postmodernismin välillisyyteen, jälkikäätisyyteen, tuntuun alkuperän menetyksestä ja sen merkityksen säilyttämisestä kuolleena, merkin ja jäljen kautta tapahtuvaan lukemiseen (ks. Owens 1984).

⁵⁶ Kuspitia seuraten Wallenstein 2001, 265-266.

⁵⁷ Wallenstein 2001, 266.

menneeseen takertumisesta joka ei parantuisi ennen kuin historialla pystyttäisiin jälleen työskentelemään.⁵⁸

Kriittisten teoreetikoiden näkemys maalauksen mahdollisuuksista oli yleensä pessimistinen. Varsinkin Hal Foster kritisoi ankarasti 1980-luvun omimismaalauksen (appropriation painting, esim. neo-geo, pattern painting) suuntauksia, jotka "näyttivät moderniselta abstraktismilta mutta eivät olleet sitä vaan ironisoivat sen merkitykset". Fosterin mukaan niissä oli kylläkin yritetty kehittää edelleen kriittisiä käytäntöjä, kuten alkuperäisyyden kritiikkiä, joita käsitetaide, instituutiokritiikki ja feministinen taide aloittivat, mutta omimistaide vei nämä strategiat vain umpikujaan, imi ne taideinstituution sisään, kaupallisti ja kesytti ne pikemmin kuin jatkoi kontekstualisoivaa toimintaa.⁵⁹ Hänen mukaansa modernismia siteeraavat tyyli-epäonnistuiivat yrityksessään luoda käsitteellinen, kriittinen suhde abstraktioon, koska ne eivät onnistuneet raamittamaan taidetta sosiaaliin olosuhteisiinsa vaan imaisivat ne kaupallis-sosiaalisen kontekstinsa sisään, mistä seuraa varhemman käsitetaiteen, instituutiokriittisen taiteen ja feminismin kritiikin hyödykkeistyminen.⁶⁰

Foster oli epäuskoinen myös sen suhteen, että maalauksella välineenä voitaisiin lopulta perustavasti kyseenalaistaa modernismin maalaustaiteen merkityksiä: vaikka abstraktismia siteeraavat 1980-luvun maalaustyyli- onnistuneesti pilkkasivatkin modernismin abstraktion ylevyyttä ja alkuperäisyyttä tai leikkivät sen epäonnistumisella, tämä tapahtui maalauksen puitteissa, mikä ei riitä hänelle.⁶¹ Taulumaalarit astuvat Fosterista kyynisesti mukaan "jälkiteollisen kapitalismin abrahoiviin, esineellistäviin ja simulakraalisiin prosesseihin, joissa tapahtumat korvautuvat valetapahtumilla"...ja "joissa kaikki muuttuu konkreettisista objekteista diffuuseiksi verkostoiksi". Foster kysyy, voiko tätä jälkiteollista yhteiskuntatilaa käsitellä maalauksella, joka on "esiteollisen vaiheen taiteen väline".⁶²

Fosterin mukaan 1980-luvun puolivälissä "kokonaiset genret ja välineet (kuten abstraktio ja maalaus) otettiin käyttöön konventionalistisella tavalla, jolloin

⁵⁸ Bois 1990, 243.

⁵⁹ Foster 1996, 101-103.

⁶⁰ Sama, 101.

⁶¹ Sama, 100-101.

⁶² Foster 1996, 104-105.

monimutkaiset historialliset käytännöt redusoidiin staattisiksi merkeiksi jotka olivat kuin ajan ulkopuolella.” Tällainen jälkihistoriallinen konventionalismi johtaa siihen että ” maalaus on vain maalauksen merkki” : syntyy maalauksen analyttinen metakieli, mutta se ei onnistu olemaan muuta kuin maalauksen merkitsijöiden fetisismiä joka hämärtää käytäntöjen historiallisuuden.”⁶³ Foster näkee modernismin perinteen ”readymadena”, annettujen merkitysten kokoelmana, jonka historia on päättynyt ja jota voidaan kierrättää loppuneena, historiallisesta kontekstista irrotettuna teemavarastona. Hänen mukaansa jälkihistoriallinen asenne nojaa nimenomaan siihen, että konventioita manipuloidaan niin että niiden merkitys ja arvo nähdään *annettuna ja pysyvänä*. Tämä eroaa käytäntöjen muuntamisesta siten että niiden merkitystä työstetään ja haastetaan. ⁶⁴

Voi kysyä, missä määrin mitään annettua aihetta tai teemaa voi pitää merkitykseltään lukkoonlyötynä tai pysyvänä, koska tulkintatilanteet ja horisontit ovat vaihtelevia eikä merkitysten liukua voi määrätä tai estää. Esim. Craig Owens on korostanut että melankolinenkin tulkinta jatkaa ”kuolleen” aiheelman elämää, antaa sille uuden merkityksen, joskin aina suhteessa alkuperäismerkityksen kadotuksen tuntuun.⁶⁵ Avoimeksi jää kysymys, voisiko maalauksella olla toisenlaisia suhteita historiaansa kuin Historian loppu tai nostalgis-nihilistinen kierrätys ilman että maalaustaiteen perustava merkityskriisi jäisi huomiotta.

Foster näkee maalaustaiteen kuolleiden, lopullisesti kiinnitettyjen merkitysten välineenä, ikuisesti modernistisen ideologian kannattimena tai esiteollisena käsityönä.⁶⁶ Tuskin hänen näkemystään kuitenkaan voi totalisoida merkitsemään, että maalaus olisi pelkkä muinaisjäännöksen kriittisten käytäntöjen tuollapuolen. Hän kyllä myöntää jo Rodtsekon monokromien todenneen maalauksen konventionaalisuuden, riippuvuuden näyttelytilanteesta.⁶⁷ Hän ei kuitenkaan ole halukas pohtimaan maalauksen ”konventionaalisuuden” ongelmia pidemmälle. Fosterin huomio keskittyy myös vain tiettyihin teoksiin ja 1980-lukulaiseen taidemaailmaan. Lisäksi ajatus maalauksen merkitysten ”annettuudesta ja pysyvyydestä” vihjaa sitkeyteen jolla

⁶³ Foster 1996, 100, 104.

⁶⁴ Foster 1996, 107.

⁶⁵ Owens: Allegorical Impulse, passim.

⁶⁶ Foster 1996, 105.

⁶⁷ sama, 17.

"päättynyt traditio" kuitenkin elää keskellämme. Maalauksen merkitykset voivat olla pysyvämpiä kuin muiden taidelajien, mutta voivatko ne olla annettuja? Miksei maalausta voitaisi nähdä muiden kulttuuristen konstruktoiden tavoin diskursiivisena käytäntönä, jatkuvasti historiassa keriytyvän uudelleentulkinnan kohteena?

Ajatus maalauksen jälkijättöisestä luonteesta väistää mahdollisuuden tarkastella modernismia itseään diskursiivisena ilmiönä, universaaliretoriikan, Hengen kehityksen, mykän kielen diskurssien tiivistymänä: ikäänkuin maalaustaide jäisi siksi ajattoman merkityksen taskuksi, diskurssin vastukseksi jollaisena se modernismissa haluttiin nähdä. Ja mikseivät maalaukseen ladattu kielenvastaisuuden perinne, aineellisuus, esittämättömän rajan koettelu jne. voisi nekin saada paikallistettuja ja uudelleentulkittuja merkityksiä? Nykymaalaus asettaa kysymyksiä, joihin voidaan etsiä vastauksia jälkistrukturalistiselta pohjalta. Maalaustakin voidaan tarkastella 'tekstinä', perinteen diskurssin rajoja venyttävänä käytäntönä, joka "asettaa kyseeseen symboliset ja sosiaaliset lopullisuudet ehdottamalla uusia merkitseviä keinoja".⁶⁸

II. 3.d) Maalauksen lopun lopun ongelmakenttään

Yve-Alain Bois kiteytti 1990 vallitsevan maalausteorian paradoksin: jos ajatellaan, että nykymaalaus on hylännyt aiemman tehtävänsä lopettaa maalaus työskentelemällä maalauksen lopun läpi, päädytään markkinoiden ehdoille: maalaus on vain hyödyke. Toisaalta, jos maalauksen loppu myönnetään, on antauduttava lineaariselle ja totaaliselle historiakäsitteelle: maalaus on lopussa, ei voida enää maalata massamedian, tietokonepelien ja simulakran aikakaudella.⁶⁹ Ehdotuksena ulos umpikujasta Bois ehdotti ”maanisen suremisen” sijaan produktiivisempaa tapaa, jolla maalaus voisi olla suhteessa historiaansa, refleksiivisyyden jatkoa, jolla yhä edelleen voitaisiin työskennellä maalaustaiteen lopun läpi ilman lopun kieltoa. Mitä tämä olisi, Bois ei kummemmin täsmentänyt. Hän vain luotti maalaustaiteen uuteen tulemiseen todeten, että *halu maalata* pysyy, eikä se ole täysin markkinoiden alainen tai ohjailtavissa, ”halu ei ole enää surua, eikä maalaus tule sieltä mistä sitä odotetaan”.⁷⁰

⁶⁸ Kristeva 1984, 210.

⁶⁹ Bois 1990, 241.

⁷⁰ Bois 1990, 243-4.

Kysymys voitaisiin muotoilla konkreettisemmin näin: voisiko moderni, maalauksen rajaa pohtiva perinne jatkua, mutta tavoilla, jotka on irrotettu abstraktismin sulkeumasta. Tätä on jonkin verran pohdittu, mutta mitään definitiivistä ei ole esitetty. Sven-Olov Wallenstein on ehdottanut, että Buchlohin analyysi Gerhard Richterin maalauksen lajeja, kuten sisäkuvia, värisarjoja ja muotokuvia kommentoivasta tuotannosta olisi esimerkki tästä kolmannesta asenteesta, maalauksen perinteen läpityöskentelystä: on maalattava maalauksen mahdottomuus, "tietäen ettei se käy, on maalattava maalauksen perikato autoritatiivisena historiallisena mallina".⁷¹ Wallenstein korostaa erityisesti, että vaikka Richter tunnustaa maalauksen lopun, hän *maalaa* sen. Modernin negatiiprojektin haamu, taiteilijan traaginen kamppailu perinteen mahdottomuutta vastaan kummittelee tässä edelleen. Maalaamisen teko tai halu, johon Bois viittasi, pysyy vaikka maalaus on päättynyt. Ero eklektismiin olisi lähinnä asenteessa: Richter ylevästi ja traagisesti *maalaa* juuri sen, mikä ei enää ole maalattavissa, siinä missä sitaattimaalari kepeästi ja ironisesti "vain" maalaa, vaikka maalaus on jo "päättynyt" .

Toisaalta Richterin tuotannon on nähty lipsahtavan jälkihistorialliseen asenteeseen siinä että hän vain kierrättäisi maalaustaiteen irrallisia genrejä ja tyyppejä. Hän olisi perinpohjaisena ja systemaattisena kierrättäjänä eklektikko par excellence. Hänen taiteensahan ei myöskään näytä kritisoivan instituution kehystä tai maalauksen kaupallisuutta mitenkään. Vapaan lainausleikin sijasta Richter näkee maalaustaiteen kuitenkin enemmänkin diskursiivisesti, perittynä systeeminä, traditiona joka asettaa "velvoitteita", eli *rajoja ja ehtoja* joista ei saa antaa periksi koska se olisi pakoa historiasta, joka asettaa kysymyksen maalauksesta nykyaiteelle juuri päättäneenä perinteenä, historian horisonttina. Mielestäni Richter näyttää taiteen historiallisuuden luonteen nykyisyydessä työstämällä maalauksen lajeja taideinstituution tuottamana diskursiivisena luokitelmana, eikä esim. vain simuloi monokromia maalauksen päätepiirteenä, maalaa maalauksen loppua yhä uudelleen. Syvennyn tähän ongelmaan kuitenkin vasta luvussa III kun Foucault'n diskurssin käsite sekä readymaden ja käsitetaiteen maalaukselle asettama haaste on paremmin selvitetty.

⁷¹ Wallenstein 2001, 270-271.

Bois kommentoi myös Hubert Damischin *antihistoristista* ehdotusta maalauksesta pelinä. Peliteoriaan nojaten Damisch erottaa geneerisen pelin, eli pelin säännöt (game) yksittäisestä ottelusta (match). Kysymys kuuluu: millainen status yksittäiselle maalauksoittelulle pitäisi antaa sikäli kun sitä nähdään pelattavan tietyllä hetkellä tietyissä olosuhteissa suhteessa maalaukseen pelin sääntöinä? Boisin mukaan peliteorian etuna on että siinä hylätään kaikki varmuudet absoluuttisesta totuudesta jolle modernismin apokalyptinen diskurssi pohjautui. Kuvitelma maalauksen lopusta on nyt ymmärrettävä sekaannuksena pelin lopun (sillä pelillä sääntökokoelmana ei ole loppua) ja yksittäisen ottelun lopun välillä. Bois toteaa, että maalauksesta tulee kärsimysten kenttä, jossa mikään ei koskaan lopu ja mitään ei päätetä lopullisesti, jolloin analyysi päättyy historiallisuuden tyyppiin jonka se ensin 'antihistorismina' hylkäsi, eli pitkään keston. Vaikka modernistisen maalauksen ottelu olisi pelattu, maalauksen peli ei lopu.⁷² Wallenstein on kuitenkin huomauttanut, ettei modernismi ole pelkkä ottelu, vaan peli, sikäli kun se nähdään lineaarisen prosessin huipentumana, käsittäen maalauksen kaikki siihenastiset säännöt ja konventiot, eikä yksittäinen maalari voi näin keksiä pelin sääntöjä itse.⁷³ Näin peliajatus palautuisi jälleen abstraktismin sulkeumaan. Tästä seuraa kaksi asiaa.

Abstraktin maalaustaiteen refleksiivinen, maalauksen rajaa pohtiva ja sen loppuun huipentuva kehitysmalli on ollut vallitsevin tapa ajatella maalauksen olemusta ja historiallisuutta. Tätä kriittistä ja refleksiivistä modernin perintöä ei voida hylätä yhtäkkiä, vaikka sen toteutuma abstraktiona onkin käyttänyt mahdollisuutensa loppuun 1960-luvulla. Mietittäväksi jääkin, voisiko maalauksen rajojen, ehtojen ja perusteiden jälkimoderni kysely jatkua edelleen nykyisyydessä? Ja voisiko tämä tapahtua 1960-jälkeisen taiteen, vaikkapa käsitetaiteen ja paikkaerityisen taiteen tarjoamilla keinoilla, esimerkiksi purkamalla välineen perustaoletukset, osoittamalla, ettei maalauksella ole pohjaa, perustaa. Fosterin mielestähän modernismia purkavaa työtä ei voida tehdä perinteisen maalausvälineen keinoin. Tämä ei kuitenkaan merkitse, että maalaus olisi yksinkertaisesti hajonnut hybridisoitumalla esim. sekatekniikoihin ja installaatiotaiteeseen. Tutkimukseni tavoitteena on näyttää, että suhde maalaustaiteen historiaan löytyy edelleen, muttei enää aihesitaattien tasolta, vaan maalauksesta diskursiivisena muodostelmana. Tällaiset kysymykset ovat arkea suomalaisessa

⁷² Bois 1990, 241-242.

nykytaiteessa, mikä osoittaa, että maalauksen lopun sulkeuman läpityöskentely on edelleen meneillään oleva prosessi.

Toisena johtopäätöksenä olisi, että abstraktismi on päättänyt modernismin ohjelman ja maalauksen (modernismin) lineaarinen historia olisi kertakaikkisessa lopussa. Koska maalauksen ehtoja ja perusteita pohtivaa refleksiivistä työtä kuitenkin edelleen tehdään, herää kysymys millä tavoin sen historiallisuus pitäisi määrittää. Eklektinen malli, aihesitaattien rajaton lainailu irti konteksteistaan ei riitä, koska 1960-luvun jälkeisen käsitetaiteen, paikkaerityisen, feministisen taiteen perinne heittää maalausprojekteillekin haasteen instituutioanalyttisyydestä, sukupuoli-ideologioiden ja maalauksen tieto-valta-verkostojen tutkimisesta... siis kriittisestä tai tietoisesta kontekstualisoinnista, jota teoksissa tehdäänkin. Kuten Wallenstein toteaa: ”eklektismi -- kaikkien tyylien, tekniikoiden ja näkemysten rajaton käyttökelpoisuus, jolle paluu figuratiiviseen maalaukseen toimi murroskohtana – muodostuu kaikesta huolimatta pintailmiöksi suhteessa maalauksen mahdollisiin suhteisiin omaan historiaansa.”⁷⁴

II. 4. Maalaus diskursiivisena muodostelmana, modernismi arkistona?

Mielestäni Damischin ajatus maalauspelin säännöistä ja pitkän keston merkityksestä on osuva, jos se ymmärretään hiukan toisella tavalla. Maalaustaidetta voidaan tarkastella Michel Foucault’n tarkoittamassa mielessä *diskursiivisena muodostelmana*, eli taidemaailmassa aikojen kuluessa tuotettujen konventioiden ja käytäntöjen, teorian ja tietotaidon muodostamana kokonaisuutena. Toiseksi modernismin perinnettä voidaan pitää *arkistona* eli mahdollisuushorisonttina nykyaiteelle. Arkisto on se tietotaidon korpus, ”säännöt” minkä suhteen nykyinen merkityksiä muuntava työ taiteessa on mahdollista, se mihin nykyaide erontekona suhteutuu.

II.4.a) Diskurssi ja kaanon

⁷³ Wallenstein 2001, 268.

Diskurssin käsitteen soveltaminen maalaustaiteen tutkimiseen on mutkikas asia. Jo diskurssin käsite sinällään on vailla yksiselitteistä merkitystä: Foucault' ta seurailleen se tarkoittaa yleisesti kimppua efektiivisiä väitteitä, eli vaikutusvaltaisia ja vakiintuneita puhetapoja, jotka tietynä aikana jossain paikassa säätävät sitä miten jotakin aihetta koskeva tieto ymmärretään ja miten se esitetään. Diskurssi antaa mahdollisuudet ja rajat puhua siitä mitä on, miten jokin asia on, miten asiat määritellään ja kenellä on valta puhua. Diskursiivisten väitteiden ryhmät, diskursiiviset muodostelmat rajaavat kulttuurisesti ja historiallisesti erityiset mahdollisuudet, joilla voidaan käsitellä jotakin tiettyä aihepiiriä koskevaa tietoa. Ne tarjoavat säännöt, joilla jokin asia voidaan esittää tietona ja legitimoida totuutena.⁷⁵

Käytännöllisemmällä tasolla diskurssi voidaan määritellä myös vuorovaikutteiseksi prosessiksi, jolla merkityksiä tuotetaan ja tämän prosessin lopputulokseksi.⁷⁶ Diskursiiviset käytännöt perustuvat pakottaviin, pääosin tiedostamattomiin ja lausumattomiin ajan kuluessa muodostuneisiin sääntöihin, jotka jollain sosiaalisella, historiallisella, kielellisellä jne. alueella määrittävät mitä voidaan sanoa, kuinka, kuka puhuu, millä ehdoin jne.⁷⁷ Diskursiiviset muodostelmat ovat siis näkökulmia todellisuuteen, esittämisen tapoja, tiedon järjestymistä ja todellisuuden havaitsemista ohjaavia vahvoja oletuksia, joiden oikeellisuuden institutionaalinen valta (kuten tiede tai taidemaailma) takaa. Vaikka väitteet tällaisina säätelevinä periaatteina, ajattelun kulttuurisina reunaehtoina ovat hyvin abstraktia sosiaalista pääomaa, Foucault korostaa että ne on annettu aina aineellisen välineen kautta: diskurssilla on aina aineellinen osansa, ne muodostuvat osin materiaalisuudesta.⁷⁸

Taideteoksilla ei ole tieteellisiä teorioita vastaavaa statusta todellisuuden selittämisessä ja esittämisessä, ja tässä mielessä -- Thierry de Duven mukaan -- taideteokset eivät ole väitteitä. Ne saavat kuitenkin taideinstituutiolta väitteenomaisen statuksen, joka valtuuttaa ne nimenomaan taideteoksiksi: näyttelyssä esillepantuina ne toimivat väitteenä "tässä, tämä on taidetta".⁷⁹ Foucault käyttää tästä institutionaalisesti valtuuttavasta väitteestä nimitystä lausumisfunktio. Osoittavina lausumina teokset

⁷⁴ Wallenstein 2001, 315.

⁷⁵ Foucault 2005, 63-64; ks. myös Lehtonen 1996, 37, 67-68, 165-166.

⁷⁶ Lehtonen 1996.

⁷⁷ Foucault 2005, 63; Lehtonen 1996, 69.

⁷⁸ Foucault 2005, 116, 128, 133-134.

toimivat efektiivisinä väitteinä taiteen määrittelyssä, niillä tuotetaan legitiimiä, kanonista taidemääritelmää.

Diskursiivisuuden käsitettä voidaan käyttää myös luokitteluperiaatteen merkityksessä. Maalaustaiteen ehtoja ja rajoja määrittää vuosisatainen traditio: genrejako uskonnollisista ja mytologista aiheista aina monokromin eri tyyppeihin; historiallisesti muuttuvat tekniikat ja konventiot, kuten öljymaalaukset ja keräilijöiden tarpeisiin sopiva taulumuoto; taidekirjoittamisen poikkitieteelliset ja -taiteelliset merkitysverkostot, joissa maalaustaiteen teemat (esim. aistienvälisyys, 'merkittävä muoto') solmiutuvat kirjallisuuden ja filosofian diskursseihin, sekä laajemmin yhteiskuntaan kietoutuvat valtahierarkiat ja sukupuoli-ideologiat, jotka eri aikoina ovat rajanneet esim. tietyt genret naisten tekijyyden ulkopuolelle. Nämä muodostavat kulloisenkin historiallisen konsensuksen, johon uusien taideväitteiden paine kohdistuu. Taideinstituutio säätelee, mitä maalaustaite voi kulloinkin tarkoittaa ja miten siihen liittyvät asiat voidaan ymmärtää, kuka on taiteilijana oikeutettu joihinkin viestimään ja millä ehdoin vastaanottaja voi tietämyksensä rajoissa teosta tulkita.

Maalaustaiteen diskursiivinen määrittely sivuaakin ajatusta kaanonista, taiteen tarinasta, legitiimistä, erityisesti maskuliinisesti määritetystä, valikoidusta historiasta.⁸⁰ Mutta siinä missä kaanon pyrkii näyttäytymään taiteen neutraalina, objektiivisena historiana, diskurssinäkemys ymmärtää maalaustaiteen historian *nimenomaan tuotettuna*, valikoituna tieto-valtarakenteiden legitimoimana *tarinana* ja *hierarkioina*, ei valmiina pyhänä tai loppuneena, vaan esim. naisten puuttumisen ja feminististen tai queer-interventioiden tilana, joka leviää ja muuntuu kriittisessä työssä, prosessuaalisesti taideteosten kautta. Hahmottelen seuraavassa eräitä diskursiivisia strategioita avaamaan maalaustaiteen merkityksiä ja kyseenalaistamaan modernistisia oletuksia, erityisesti essentialistisen historismin kantimena toiminutta välineajattelua.

II.4.b) Väline ja käytäntö

⁷⁹ de Duve 1996, 387.

⁸⁰ Ks. Pollock 1999.

Diskurssin käsitteet liittyvät vahvasti kielen ja tekstuaalisuuden merkityksiin, ne on kehitetty strukturalistisen kielitieteen ja puheaktiteorian pohjalta. Diskurssianalyysi tarkoittaa merkitysehtojen tutkintaa sellaisena kuin se voidaan analysoida jostakin tekstikorpuksesta esiin. Diskurssianalyysiä on viime vuosikymmeninä käytetty paljon esimerkiksi taidepuheen piilevien valtarakenteiden sekä taidehistoriankirjoituksen tyyppien, narratiivien tutkimukseen. On hahmotettu tapoja, jolla taidehistoriallista tietoa tuotetaan. Kuvista puhuttaessa on kuitenkin tapana sanoa että kieli ei riitä, kuvan tai maalauksen merkitykset eivät tyhjene kielelliseen esitykseen. Erityisesti modernistisia avantgardesuuntauksia ajoi eteenpäin normittavan kielellisyyden vastustaminen. Maalaus on nähty värin ja muodon mykkänä puheena, ja nykyteoriassakin diskurssi ja kuvallisuuden haluekonomia toisilleen kitkaisina kategorioina.⁸¹

Ohitan kuvallisuutta ja kielellisyyttä vastakkainsettelevän ja vertailevan tradition. Tarkastelen maalausta diskursiivisena käytäntönä, maalauksen tieto-valta -traditiota jälleenkäsittävänä, kriittisesti muuntavana työnä. Maalauksen diskurssi koostuu niin taiteen kirjallisista ja institutionaalisista kuin näkyvistä ja aineellisistakin konventioista. Tarkennan vielä, että "maalaus" viittaa tiettyyn historialliseen taidekuvan perinteeseen, "kuva" on laajempi, käyttökuvaan, jäljittelyyn ja toisintamiseen liittyvä käsite. Nykymaalaukset eivät suinkaan aina ole kuvallisia.

Foucault'n tiedonarkeologia tuo sen hyödyn, että luonnollisilta ja vakiintuneilta vaikuttavat ilmiöt ja luokitukset osoitetaan tehdyiksi kategorioiksi, luokittelun

⁸¹ esim. Lyotard: *Discours/figure*. 1960-luvun jälkeinen käsitteellinen taide ja taideteorian "semioottinen käänne" lähestyi taidetta kielen mallin mukaan: diskursiivisuus, merkkimäisyys, intertekstuaalinen verkosto nähtiin kuvankin merkityksen perustana. 1980-lukulainen kuvasemiotiikka yritti usein lukea taidekuvia kielitieteen rakennemallien mukaan ja yrittäminen tyrehtyi mahdottomuuteen jakaa kuvia foneemin, sanan ja lauseen tapaisiin merkitysyksiköihin. 1990-luvulla kielen paikan valtasi puolestaan "kuvallinen käänne": kuvallinen esittäminen (mediakuva, kuvantaminen, kuvien manipulaatio, kuvien kautta jäsenytyvät yhteiskunnalliset suhteet) nähtiin nyt hallitsevassa asemassa sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa. Käsitteen lanseeraaja W.J.T. Mitchell totesi, että kuvallinen käänne ei tarkoittanut "paluuta naiiviin jäljittelyyn vaan postlingvististä ja postsemioottista kuvan uudelleenlöytämistä: kuva ruumiillistaa visuaalisuuden, tekotapojen, instituutioiden, diskurssin, ruumiiden ja figuraalisuuden monimutkaista yhteispeiliä" (Mitchell 1994, 16). Mitchell korosti kuvan ja tekstin merkityssuhteiden erottamattomuutta ja lomittuneisuutta sekä problematisoi ut pictura poesis -ajattelun pohjalta kielellisen ja kuvallisen esittämisen rajoja. Hän tutki esim. metakuvan ja hyperikonin käsitteiden kautta kuvan mahdollisuuksia tuoda ajateltavaksi katsomisensa ja esittämisen kulttuurisia konventioita ja toimia syvän sosiaalisen merkitystiheyden tiivistiminä. Kuvallisuuden nähtiin nousseen tiheydessään diagrammaattisen tekstuaalisuuden yli kulttuuristen merkitysten mallintajana (ks. Mitchell 1994, *Picture Theory*).

periaatteiksi, institutionalisoiduiksi tyypeiksi, jotka sinällään, *rajoina* ansaitsevat tulla analyysin kohteiksi. Luokittelut eivät perustu sisäisille, olemuksellisille tai yleispäteville piirteille, vaan on tutkittava miten kategoriat tuottuvat juuri luokittelun tavoista itsestään.⁸² Foucault korostaa, että diskursiivinen muodostelma on nimenomaan *erojen* systeemi, ei jatkumoiden. On korostettava "hajonnan järjestelmiä, eikä vaikutetekjuja ja erojen taulukointia".⁸³ Nimenomaan erot, muuntelu osoittavat diskursiivisen muodostuman rajaa, esimerkiksi maalausta koskevien piilevien perusoletusten luonteen. Diskursiiviset maalaukset tekevät eroa modernismiin, ottavat etäisyyttä, käyvät maalaustaiteen rajaa. Ne ovat modernismin dispersiota, sen "hajonnan systeemi". Ne tekevät siirtymää modernismin diskursiivisessa muodostumassa, purkavat sitä postmodernismin ja uuskäsitetaiteen keinoin.

Joissakin tapauksissa nykyisten, diskursiivisina maalauksina tarkastelemieni teosten suhde varhempaan maalaustaiteeseen on käsitetaiteen perintönä jopa pelkästään temaattinen, ajatuksellinen, ei kuvallisuuteen sidottu laisinkaan vaikka teokset voivat samalla korostaa aineellisuutta ja aistimellisuutta. Näin tapahtuu esim. Tarja Pitkäsen installaationomaisissa teoksissa, joiden teemana on mitä maalaus tai abstraktio tänä päivänä voi tarkoittaa.

Foucault toteaa, että teosta ei niinkään määrittele sen materiaallinen ykseys ("kirja", taulu, maalaus pohja maalauksen perustana) kuin sen suhde diskurssin ykseyteen, viitteet muihin kirjoihin, teksteihin, lauseisiin jne. Tällä tavoin "kirja on solmu verkostossa", se ei ole yksinkertainen aineellinen objekti vaan sen ykseys on vaihteleva ja suhteellinen. "Kirjan ykseyttä (näissä) eri tilanteissa ei voi pitää identtisenä, vaikka ykseys ymmärrettäisiinkin suhteiden kimpuksi"... "Se näyttäytyy ja rakentuu vasta monimutkaisen diskursiivisen kentän pohjalta".⁸⁴ Maalauksen voi ajatella nyt käyvän rajaansa suhteessa tekstiin, muihin taidelajeihin, taiteen tekniikoihin ja välineisiin, tutkimustyöhön, näyttelypaikkaan ja institutionalisoituun traditioon sinällään.

⁸² Foucault 2005, 35.

⁸³ Foucault 1982, 37-8; 2005, 54. Koska tämä osuus tutkimuksesta on kirjoitettu ennen Tapani Kilpeläisen Tiedon arkeologian suomennosta (2005), olen joutunut alun perin tukeutumaan teoksen englanninnokseen (1982). Olen myöhemmin tarkistanut kirjoittamani Kilpeläisen käännöksen valossa.

⁸⁴ Foucault 2005, 35-36.

Thierry de Duve on soveltanut Foucault'n diskursiivisen eronteon ideaa Clement Greenbergin ajatuksiin välineestä. Hän pohtii abstraktin maalauksen pinnan ja visuaalisen hahmon välistä suhdetta ei taiteen autonomian, vaan taideinstituution sisällä tuotetun makuarvostelman historiana esittäen, että väline erityisyydessään ei koostu vain fyysisistä ainesosista, vaan kattaa myös teknisen tietotaidon, kulttuuriset tavat, työmenetelmät ja tiedonalat... eli kaikki tietyn taiteenlajin konventiot, joiden määritelmä on läpikotaisin historiallinen..."Tietyn taiteen (kuten maalauksen) konventiot eivät koskaan ole annetut, vaan vain hetkellinen ja hauras konsensuksen taso, joka tullaan rikkomaan ennen kuin se uudelleenmääritellään toisaalla... Yksittäinen teos, sen muoto ruumiillistaa tätä pyrkimystä uuteen konsensukseen".⁸⁵ Maalauksen välinettä ei de Duven mukaan voida typistää kuvapintaan, vaan se pitäisi määrittää erontekona aina kulloiseenkin maalauksen konventioiden kokoelmaan, taidemaailmassa vallitsevan maun konsensukseen.

Myös Rosalind Krauss on samansuuntaisesti hahmottanut 1960-luvun jälkeistä taiteen tilannetta jälkivälineellisyys (post-medium condition) kautta: väline ei ole mikään tietty tekniikka tai materiaallinen tuki sinällään, vaan välitys, erontekoa : se on "tukirakenne, konventioiden generatiivinen kokoelma, joista jotkin, väline itsessään aiheenaan, ovat sille täysin "spesifejä", tuottaen vaikutelman sille välttämättömistä ehdoista....välineet eivät määrity itseidentiteetin, vaan itse-eron kautta".⁸⁶ Kraussin mielestä väline on oikeastaan taideinstituutiossa kehkeytynyt sopimus, sarja konventioita, jonka pohjalta on mahdollista synnyttää uusia. Ja ajatus litteydestä maalauksen välineenä on vain yksi modernismin konventio, joka voidaan avata ja murtaa.

Kraussin lähtökohtana on 1960-luvun videotaide, joka hänen mukaansa muodosti siirtymän modernistisesta silmän estetiikasta ruumiillisempaan ja hajautettuun näkemykseen välineestä. Hän tarkastelee välineellisyyttä kuitenkin myös maalauksen kannalta. Kraussin mukaan modernistinen pelkistävän maalauksen perinne, kuten monokromityöt, pyrki sulauttamaan 'välineen' maalauksen teknisiin ja fyysisiin piirteisiin, maalin ja pohjan ominaisuuksiin. Krauss pitää tätä tulkintaa kuitenkin harhautuneena jo siksi että maalaaminen on additiivista toimintaa, maalari lisää,

⁸⁵ de Duve 1996, 210.

maalaa maalimateriaalia pinnan päälle. 'Väline' pitäisi näin Kraussin mukaan määritellä eron tuottamisen, eikä yhteensulautuksen kautta. Tällä väitteellään Krauss uudelleenlukee Greenbergin teoriaa, tähän totesi, miten yksikin siveltimenveto rikkoo maalauspinnan absoluuttisen visuaalisen tasovaikutelman. Tällä tavoin maalaustaiteen modernismi olisi sidottu pinnan optisten tilavaikutelmien tuottamisen ja kumoamisen väliseen peliin, eikä litistykseen maalauksen aineelliseen pintaan. Krauss haluaa erityisesti korostaa, että 1960-luvun maalaustaiteen väline ei ollut pinta vaan *optisuus, se mikä tuottaa eroja kuvapinnalla*.⁸⁷ Kehittelen tutkimuksessani Kraussin ajatusta visuaalisen eron teosta maalauksen välineenä siirtämällä sen katsojan ruumiillisen ja aistienvälisen kokemuksen asiaksi: maalaus tekee aistieroa, maalauksen kokeminen on aistieron aistimista.

II.4.c) Modernismi arkistona

*[Kaikki sanotut asiat eivät] "lainkaan himmene samaa tahtia ajan kanssa, vaan eräät niistä loistavat hyvin kirkkaasti kuin meitä lähellä olevat tähdet, vaikka ovatkin itse asiassa hyvin kaukana, kun taas toiset, aivan tämänhetkiset, ovat jo äärimmäisen haalistuneita."*⁸⁸

Maalauksen historiallisuus ei enää nojaa etenevän kehityksen tai historian subjektin varaan, mutta maalaustaiteen perinne asettaa edelleen reunaehdoja perinteisimpänä taidemuotona, länsimaisena kuvataiteen keskeiskoodistona ja filosofisena mallina, utopioiden kokeilupintana⁸⁹. Se on *tulkintahorisontti*, johon vielä nytkin katselemme, vaikkakin jo etäämmältä. Ei ole mahdollista aloittaa tyhjästä, paeta menneestä, sanoa mitä hyvänsä milloin ja missä tahansa. Foucaultilla *arkisto* merkitsee rajalinjaa menneen ja nykyisen välillä, sitä mikä rajaa nykyisyyttämme ulkopuolelta: ..."sekä lähellämme olevana että nykyisyydestä eroavana se [arkisto] on nykyhetkeämme ympäröivän ajan reunuus, joka pistää esiin nykyhetkestämme ja osoittaa sen toiseuden; se rajaa meitä ulkopuoleltamme. Arkiston kuvaamisen mahdollisuus perustuu

⁸⁶ Krauss 1999, 26, 53.

⁸⁷ sama, 29-30.

⁸⁸ Foucault 2005, 171. Suom. Tapani Kilpeläinen.

diskursseihin, jotka ovat juuri lakanneet olemasta meidän."⁹⁰ ” [Arkisto] perustuu katkokseen joka erottaa meidät siitä, mitä emme enää voi sanoa, siitä mikä putoaa diskursiivisten käytäntöjemme ulkopuolelle. Se alkaa oman kieleemme ulkopuolelta ja sijaitsee diskursiivisten käytäntöjemme välisessä kuilussa.”⁹¹

Vaikka arkisto osoittaa katkoksen menneeseen, sen mitä ei voida enää sanoa, se tekee kuitenkin mahdolliseksi sen mistä nykyisin voidaan puhua, millä voidaan perinteen tuloksena työskennellä. Foucault toteaa että: ”arkistosta riippuu, mitä on mahdollista sanoa. Se on järjestelmä, joka säätelee lausumien ilmaantumista ainutkertaisina tapahtumina. Mutta arkisto myös saa aikaan sen, etteivät kaikki nämä sanotut asiat kasaudu ikuisesti muodottomaan moneuteen.”⁹² ”Arkisto eriyttää diskurssien moninaisen olemassaolon ja yksilöi ne niille ominaisessa kestossa.”⁹³ Emme puhu enää modernismin kieltä, mutta se antaa käsitteitä ja ajatusmalleja, joista ei päästä irti nopean kumouksen kautta.

Arkisto ei ole pelin sääntöjärjestelmä tai pelkkä kuollut korpus, jo sanotun passiivinen kokoelma, ...vaan ”se määrittelee tason käytännölle, joka saa lausumien moninaisuuden tulemaan esiin yhtä monina säännöllisinä tapahtumina ja käsiteltäviksi antautuvina asioina. ...”Arkistolla ei ole perinteen painoa, se ei muodosta kaikkien kirjastojen ajatonta ja paikatonta kirjastoa; mutta se ei myöskään ole vieraanvaraista unohdusta, joka avaa kaikelle uudelle puheelle kentän, jolla se voi harjoittaa toimintavapauttaan; *perinteen ja unohduksen välillä se tuo esiin käytännön säännöt, joka sallii lausumien sekä säilyä että muuntua säännöllisesti. Se on lausumien muotoutumisen ja muodonmuutoksen yleinen järjestelmä.*”⁹⁴ Arkisto on ero menneisyyteen, se mikä nykyisyydestä katsoen ei enää ole mahdollista, mutta mikä säättää sanottavissa olevan rajoja. Se voitaneen ymmärtää myös tapoina, joilla tietyt menneen teemat, käsitteet ja asiat (vielä) aktualisoituvat ja muuntuvat nykyisyydessä.

Modernismin tiedonarkeologiset luennat ovat jo vakiintunutta kuvantutkimuksen nykykäytäntöä. Esim. Rosalind Krauss totesi että 1980-luvun alussa

⁸⁹ Ks. Wallenstein 2001, 105-106.

⁹⁰ Foucault 2005, 173.

⁹¹ sama.

⁹² Foucault 2005, 171.

⁹³ Foucault 2005, 171-172.

valokuvatutkimuksessa oli yleisesti vallalla ”yritys purkaa valokuva-arkisto: käytännöt, instituutiot, suhteet joihin 1800-luvun valokuva alun perin kuului ja uudelleenjärjestää ne kategorioiksi jotka aiempi taide ja sen historiankirjoitus ovat muodostaneet.”⁹⁵

Maalaustaiteen puolella vastaavanlainen intressi ei kuitenkaan ole vielä saanut paljoakaan jalansijaa. Krauss, Bois ja de Duve ovat kyllä lukeneet jälkistrukturalistisesta näkökulmasta yksittäisten maalareiden töitä, esim. Krauss purkaa *The Optical Unconscious* -teoksessaan Jackson Pollockin maalauseleen läsnäolon merkitykset indeksaaliseen jälkeen, jonka merkitys muodostuu vasta jälkikäsisessä merkityksenannossa. Kraussin mukaan postmodernismi pyrki asenteena ehkäisemään modernismin väärinluentaa, se on tietoisuutta modernismin mytologisista piirteistä ja pyrkimystä näyttää modernismin kategorioiden diskursiivinen muodostuminen. Näin se nostaa esille merkityksiä, jotka modernismi oli sulkenut pois itsestään rajojaan määritellessään.

Toki maalaus on mielletty diskursiivisena ilmiönä aiemminkin, esim. Krauss mainitsee, etteivät Eva Hessen jälkiminimalistiset teokset "koskaan kävelleet ulos maalauksen diskursiivisesta tilasta ja paiskanneet ovea kiinni."⁹⁶ Ongelmana on enemmänkin, ettei maalauksen diskursiivista avaruutta ole kehitetty tutkimuksellisesti eteenpäin ennen 1990-luvun loppua. Kraussilla maalauksen diskursiivinen tila on kiinnitetty modernistisen kuvan ja sen frontaalisen katsomissuhteen ajatukseen: "maalauksen säännöt ovat selvät, läpinäkyvät kuin diagrammi on sen suhteiden logiikka, sidottuina reunoina ulossulkemisten laeilla jotka säättävät sen itseriittoisen autonomian alueena. Tunnetimme tämän logiikan, olemme nähneet sen kuvan."⁹⁷ Diskursiivisena ilmiönäkin maalaus kiinnitettiin autonomisen pinnan ja yhtenäisen ruumiillisen kokemuksen ympärille. Oma tutkimustavoitteeni on kuitenkin laveampi kuin Kraussin: siinä missä maalauksen diskursiivisten ehtojen paljastaminen kiinnittyy hänellä pelkästään modernistisen autonomian kriittiseen tutkimiseen, on modernistinen maalaustaide itselleni *arkisto*, tiettyjen historiallisten teemojen, käytäntöjen ja ideologioiden järjestelmä, joita nykyteoksissa kriittisesti arvioidaan.

⁹⁴ Foucault 2005, 172. Kursivointi II.

⁹⁵ Krauss 1985, 149-150.

⁹⁶ Krauss 1993, 313.

⁹⁷ Krauss 1993, 320.

October-lehden piirissä toimineiden kriittisten teoreetikoiden suhde maalaustaiteen arkeologian mahdollisuuteen on ollut kitkainen, kuten jo Hal Fosterin kohdalla mainitsin. Kärjekkäimmin näkemyksen esitti Douglas Crimp kirjoituksessaan *Maalaustaiteen loppu*, jossa hän kommentoi Leo Steinbergin kuulua "flatbed"-tulkintaa Robert Rauschenbergin teoksista. Steinberg näki Rauschenbergin readymadeainesta hyödyntäneiden maalausten ilmentäneen siirtymää luonnosta kulttuuriin: monet kuvalliset viitteet ja artefaktit olivat astuneet modernismin puhtaan näkemisen tilalle. Crimp luki tätä jakoa nyt modernin ja postmodernin välisenä siirtymänä siten, että "postmodernismi merkitsee sen poissulkemista, mitä Foucault kutsuu modernismin epistemeksi eli arkistoksi". Hän käytti Foucault'n historiallisia katkoksia ja hajontaa painottavaa ajattelua tukemaan näkemystään, että postmodernismi merkitsee täydellistä irrottautumista modernismista, kohtaa, jossa tiedon kasautumisen tapa kerralla muuttuu: teokset "eivät kehity modernistisesta kuvapinnasta millään tavalla tai jatka sitä, vaan hajottavat tai katkaisevat modernin menneisyyden...Epistemologisella alueella koetaan vastaava mullistava katkos kuin 1600-1700-luvun klassismin ero modernin kaudesta: koko tieteenalojen ja tiedon luokittelutapojen muutos."⁹⁸

Olen Crimpin tavoin kiinnostunut maalauksen diskursiivisuudesta modernismin hajonnan hahmotuksena, mutta skeptinen hänen väitteelleen että tietomuodot muuttuvat yhtäkkisesti ja nopeasti: ajatus noudattelee 1960-luvulta periytyvää angloamerikkalaisen taideteorian paradigman keikausmallia, jossa traditiosta irrottaudutaan kerralla ja se jää merkityksettömäksi menneisyydeksi, kiinnitetyksi taustaksi, jolta kapina voi puhjeta. Historiallisten ja institutionaalisten koodien sivuuttaminen on tyypillistä angloamerikkalaiselle teorialle Kraussin indeksitulkintoihin saakka, joita analysoin seuraavassa luvussa. Se arkisto jota Crimp vastustaa on moderni museo, joka takaa teoksen vapauden, autonomian, taiteilijan nimen ja tuotannon ykseyden diskurssien kentän. On kuitenkin hyvin kunnianhimoista väittää, että siirtymä postmoderniin ilmentäisi kokonaista tieteenalojen episteemistä muutosta. Foucault'kin toteaa, ettei uuden diskursiivisen muodostelman tullessa, siis hajonnan ja katkosten lisääntyessä diskurssien tiheydessä kaikki suinkaan muutu: "Kun sanotaan, että diskursiivinen muodostelma korvautuu toisella, ei tarkoiteta, että

⁹⁸ Crimp 1990, 12-13.

kokonainen täysin uusien kohteiden, lausumisten, käsitteiden ja teoreettisten valintojen maailma tulee esiin täysin valmiina ja täysin järjestyneenä tekstissä, joka tuo sen julki. Tarkoitetaan että on tapahtunut yleinen suhteiden muodonmuutos, joka ei kuitenkaan välttämättä muuta kaikkia elementtejä. Tarkoitetaan samaa kuin sanottaessa, että lausumat noudattavat uusia muotoutumissääntöjä: ei sanota, että kaikki kohteet tai käsitteet, lausumiset tai teoreettiset valinnat katoaisivat. Päinvastoin, *uusien sääntöjen pohjalta voidaan kuvata ja analysoida jatkuvuuden, paluun ja toiston ilmiöitä.*"⁹⁹

Lisäksi se ajatus museosta, jota Crimp kritisoi ei ehkä enää ole ajankohtainen. Modernistinen autonomiaa pönkittävä museonäkemys, jonka diskursiiviset ehdot jo 1960-luvun instituutiokriittinen taide tutki, on korvautunut diskursiivisella museoajattelulla, sillä miten museo ja taideinstituutio toimivat luokittelun, legitimoinnin teknologian, tiedon ja itsen käytännön välineinä. Museo ja taidehistoria eivät säilö ja tutki jotain valmiina tuolla jossain olevaa totuutta, vaan tuottavat "totuutta", kulloisiakin legitiimin taidepuheen tapoja. Donald Preziosi on todennut, miten valokuvaus mahdollisti taidehistorian synnyn modernina humanistisena tieteenä: "valokuvaus mahdollisti kaikenlaisten esineiden rinnakkainasetuksen ja erottavien piirteiden luokittelun, sallien taidehistorioitsijan konkreettisesti todistaa genrejen, tyylien, teemojen evoluution; hahmottaa rinnakkaisuuksia ja täydentäviä kehityskulkuja genrejen ja muutostyyppien läpi, ja muotoilla formaalin kehityksen lait itsestäänselvyytenä näyttäytyvällä tavalla."¹⁰⁰

Preziosin näkemys päivittää Andre Malraux'n kuvitteellisen museon käsitettä 1950-luvulta. Malraux esitti, miten valokuvaus mahdollisti kaikenlaisten esineiden vertailun ja luokittelun niiden tyyllisten piirteiden perusteella. Crimp toteaa kritisoiden, että tämä loi mahdollisuudet taiteentutkimukselle tyylihistoriana, joka näyttäytyy luonnollisilta vaikuttavina, ei konstruoituina luokituksina: "valokuvatut taideteokset järjestyvät Taiteeksi, Ihmisen luomana".¹⁰¹

⁹⁹ Foucault 2005, 225. Kursivointi II. Myös s. 228: "Ajatus yhdestä ainoasta katkoksesta, joka yhdellä iskulla jakaa kaikki diskursiiviset muodostelmat annetulla hetkellä, keskeyttää ne yhdellä ainoalla liikkeellä ja rekonstruoi ne uusien sääntöjen mukaan, ei ole pätevä."

¹⁰⁰ Preziosi 2003, 26.

¹⁰¹ Ks. Crimp 1990, 20-23; de Duve 1996, 418.

Crimp arvostelee aiheellisesti arkiston luonnollistavaa ja kanonista "totuutta" tuottavaa puolta. Kuten jo edellä mainitsin, diskursiivinen näkökulma maalaukseen kuitenkin nimenomaan purkaa luokitusten luonnollisuutta, osoittaa niiden konstruoituneisuuden. Diskursiiviset maalaukset, esimerkiksi Tarja Pitkäsen vahateokset hyödyntävät modernismin arkistoluokitusta, kuten abstraktion ja formalismin teemoja juuri luokituksena, ruumiillistavat, sukupuolittavat ja demytologisoivat ne, ja tällä tavoin saattavat ne "muodonmuutokseen", määrittelevät modernismin perinnettä uudelleen.

Lisäksi arkisto voidaan nähdä perinteistä tyylihistoriaa paljon laajemmassa mielessä. Se kattaa esimerkiksi koko modernismia määrittävän kirjallisen korpuksen, taideteorian käsitteet ja teemat, formalismin, merkitsevän muodon, puhtauden, hiljaisuuden, sanattomuuden.... Vasta nykyisin, kun modernismin kirjallinen ja institutionaalinen luonne on Rosalind Kraussin, Thierry de Duven, W.J.T. Mitchellin ja muiden toimesta paljastettu, tulee tällainen näkemys maalaustaiteen arkistosta mahdolliseksi.

Krauss totesi kerran miten abstraktin maalauksen historia oli maalauksen taustapintaansa, siis esityspaikkaansa, näyttelytilan seinäpintaan sopeuttamisen historiaa.¹⁰² Hän esittää, että 1800-luvulla esteettinen diskurssi keskittyi näyttelytilan - julkisen museon, salonin, maailmannäyttelyjen ja yksityiskokoelmien esillepanon ympärille. Näyttelytila koostui sekä kirjaimellisesta seinäpinnasta että muodosti perustan teosten kirjalliselle vastaanotolle tietyssä kontekstissa. Se oli myös valinnan ja ulossulkemisen tila suhteessa Taiteen statukseen. Vuosisadan jälkipuoliskolla maalaus, erityisesti maisemamaalaus alkoi sisäistää itseensä näyttelytilaa, seinää, ja esittää sitä, jolloin maiseman tilavaikutelma muuttui litistetyksi ja tiivistetyksi. Galleriasta tuli Kraussin mukaan maalauksen sisällyttämä merkittäjä, joka sitoi tilaajat ja taiteilijat yhteen. Hän käyttää tästä diskursiivisesta rakenteesta nimitystä *exhibitionaalisuus*.¹⁰³ Taiteen statusta säätivät konkreettinen näyttelypaikka ja teksti, taidekritiikki. Herää jatkokysymys siitä, miten maalaus on olemassa suhteessa instituutionaalisesti tuotettuun historialliseen luokitelmaansa, vaikkapa genrejakoon. Tähän Krauss ei puutu, syistä joita käsitellään seuraavassa luvussa.

¹⁰² Krauss 1985, 133.

Maalari ei todellakaan keksi maalauspelein sääntöjä itse, kuten Damisch ja Wallenstein totesivat, ne sijaitsevat maalaustaiteen arkistossa, mikä on eräänlainen visuaalis-filosofinen horisontti nykyaiteellekin. Elämme modernismin lopussa, reunamilla. Maalari voi kuitenkin työskennellä maalauksen reunaehdoilla, otella diskurssin kanssa. Tässä mielessä maalauksen rajan refleksio voi jatkua, modernismin arkeologiana, ilman alkuun ohjelmoitua päämäärää. Tällä tavoin maalausta voidaan ajatella edelleen jonkinlaisena refleksiivisenä projektina, jossa sen modernistinen "pohja", välineajattelu ja autonomia tulee nyt vuorostaan puretuksi. Diskurssiajatuksen kautta onkin mahdollista ajatella maalausta edelleen 'itseanalyttisena' projektina, joskaan ei greenbergiläisessä väline-erityisessä mielessä, vaan maalauksen relevanssin kysymisenä suhteessa näyttelypaikkaan, museoinstituutioon, aihetyyppien muodostamaan arkistoon jne.

Modernismilla ei Thierry de Duven luennassa ole sisällöllistä merkitystä, vaan se on negatiivinen jatkuvan itsekritiikin tai maalauksen keinojen ja edellytysten tutkimisen projekti. Hänen mukaansa modernistisen maalaustaiteen keinojen koettelu voidaan hahmottaa myös negatiivisella tavalla: tällöin abstrakti maalaus vihjaa käänteisesti kaikkiin esimodernistisen maalaustaiteen konventioihin ylijäämänä, joka on yhteinen myös muiden taiteiden, erityisesti kirjallisuuden kanssa, ja joista modernistinen maalaustaide luopui löytääkseen erityisen kompetenssialueensa.¹⁰⁴ Maalaustaiteen arkisto on juuri tämä poispainettu historiallisten merkitysten reservi, ja tavoitteeni on osoittaa, että suomalainen 1990-luvun maalaus jatkaa modernin refleksiivistä projektia tutkimalla modernistisen maalaustaiteen rajoja, reunaehdoja ja edellytyksiä siitä aiemmin poissuljettujen merkitysten näkökulmasta. Nyt nostetaan esille institutionaalisia, historiallisia, kirjallisia, yhteiskunnallisia, feministisiä, tilallisia, ruumiillisia kehyksiä, jotka poissulkien modernistiset maalaustaiteen suunnat määrittelivät itseään. de Duve toteaaakin, että maalauksen historia ei pääty sen "kuolemaan" Duchampin readymadeteoksissa tai 1960-luvun taiteen murroksessa vaan "maalaus kuolee ja herää uudelleen henkiin jokaisessa tradition siirrossa."¹⁰⁵ Tällöin

¹⁰³ Sama.

¹⁰⁴ de Duve 1996, 207-209.

¹⁰⁵ de Duve 1991, 17-18.

”maalauksen loppu” voidaan ymmärtää sen kulloistenkin konventioiden, maalauksen rajojen ja institutionaalisten ehtojen osoittamisen jatkuvana projektina.¹⁰⁶

Diskursiivinen näkökulma maalaukseen suo poispääsyn essentiaalisen historismin ja jälkihistoriallisuuden välisestä umpikujasta. Se luo jälleen tuottavan mahdollisuuden työskennellä historialla, mihin Yve-Alain Bois viittasi. Diskursiivisessa maalauksessa tunnustetaan modernismin loppu abstraktion tarinana sekä maalauksen perustojen kriisiytyminen, mutta tavalla joka samalla on modernismin perinteen kriittistä uudelleenarviota, edelleenmäärittelyä, jälleenkäsittelyä, sen lopun läpityöskentelyä. Siinä missä postmodernistiset siteeraavat maalausstrategiat pyörittivät kuolleita merkityksiä irti konteksteistaan, suomalaiset 1990-luvun teokset nimenomaan kontekstualisoivat, sukupuolittavat ja ruumiillistavat modernistisen maalauksen merkityksiä, esimerkiksi näyttäen mitä poissulkemalla formalistinen modernismi rajattiin. Modernismi on diskursiivinen kehys, joka antaa ajattelun aiheet, rajaa tekemisen ehtoja.

Suomalaisessa taidekoulutuksessa modernismi jatkui vallitsevana aina 1980-luvun puoliväliin asti kohdaten sitten postmodernismikeskustelun ja jälkistrukturalismin äkkinäisen kritiikin. Näin diskursiivisella näkökulmalla voidaan näittää hyötyliittoon Suomen taidemaailmassa 1990-luvulla kohtaavat murrostekijät: perifeerisyys ja hitaus, modernismin maalausideologian pitkä kesto sekä postmoderni käsitteellinen kiihdytys joka repii merkitykset irti perustoistaan ja pakottaa tarkastelemaan taiteen ehtoja uusin silmin, diskurssin verkostoissa. Diskursiivista maalausta voidaan näin pitää erityisesti Suomen taidekentälle tyypillisenä ilmiönä, jossa maalauksen vahva perinne kyseenalaistettunakin puolustautuu täyttä hajoamista vastaan tai vastaavasti vielä yhtenä modernin perinteen lykkäyksenä ja jatkona.

¹⁰⁶ Ks. myös Foster 1996, 17.

II. 5 .Maalaustaiteen aluttomia alkuja, diskursiivisen näkökulman lähtökohtia

Maalauksen on perinteisesti nähty toimineen länsimaisena mallina läpinäkyvälle, virheettömälle esittämiselle ja puhtaalle näkemiselle. 1960-luvun jälkeen esittävyys, jäljittely, representaatio, jopa kuvallisuus sinällään on kuitenkin päätyntä kritiikin kohteeksi taiteen perustelun tapana. Todellisuusvaikutelman tuottamisen sijasta taide teoksia tarkastellaan aineellisina merkkeinä, joiden merkitys on riippuvainen niitä rajaavien kulttuuristen tekstien tuesta ja konteksteittain vaihtelevista tulkinnoista. Siirtymää tähän diskursiivis-aineelliseen taideparadigmaan ilmentävät kanonisesti varsinkin Norman Brysonin havaintomallin kritiikki sekä Rosalind Kraussin indeksiteoria. Esittelen näiden teorioiden kautta, miten maalaustaidetta on alettu vähitellen upottaa diskursiivisen tarkastelun verkostoihin. Täsmennän myös näkemystäni maalaustaiteen diskursiivisuudesta pohtimalla mitä Brysonin ja Kraussin teorioissa sulkeistettiin pois.

II.5.a) Havaintomallin kritiikki

Näkemys maalaustaiteen merkitysten sosiaalisesta ja diskursiivisesta luonteesta on ollut esillä taiteentutkimuksen *semioottisen käänteen* piirissä 1980-luvun alusta alkaen. Erityisesti Norman Bryson on kritisoinut taiteentutkimuksen nk. perseptuaalista eli havaintomallia, maalaustaiteen merkitysten palauttamista havaitsevan subjektin psykologiaan, mikä painaa pois näkyvistä kuvan sosiaalisen luonteen, sen luonteen merkinä, jonka merkitys muodostuu jatkuvassa kosketuksessa merkitseviin voimiin maalauksen ulkopuolella.¹⁰⁷

Havaintomalli on toiminut Brysonin mukaan kaavana sekä kuvaesittämisen edistykselle että taiteentutkimuksen historiakäsitykselle. Se on nähty myös maalaustaiteen kehityksen kriteerinä. Havaintomalli ulottuu antiikin jäljittelyteorioista aina 1960-luvulle, E.H.Gombrichin kuvarepresentaation skemaattista edistystä käsitteleviin teorioihin. Mallin mukaan maalaustaiteen muutoksen kriteerinä on sen

¹⁰⁷ Bryson 1983, xii-xiv.

edistys yhä oikeellisemman todellisuusvaikutelman tuottamisessa, jonka on ajateltu muuttuneen kokeilun ja sovittamisen tietä vastaamaan yhä paremmin ihmisen näkökokemusta. Maalaus ”lähestyy täydellisimmässä muodossaan pistettä jossa se väistää kaiken mikä häiritsee sen redupliktiivista tehtävää; maalaus kuvaa sitä, minkä jokainen kaksisilmäinen jo tietää: universaalia visuaalista kokemusta.”¹⁰⁸

Tässä prosessissa katsojan ajatellaan olevan muuttumaton: näkemisen anatomia, silmä on kaikkialla samanlainen, eikä katsomisella ole historiaa. Maalauksen tehtävänä on tuottaa yhä tarkemmin yleispätevää näkökokemusta rekisteröiviä esityksiä, yhä täydellisempiä olemisen kopioita. Näin maalauksesta on karsittava kaikki siihen itseensä tai tekijän persoonalliseen tyyliin viittaavat jäljet, jotka häiritsevät näkyvän maailman jäljennöstä. Niinpä aineellisella välineellä ei havaintomallissa ole merkitystä, eikä Brysonin mielestä öljymaalauksella ole oikeastaan ollut erillishistoriaa toisintavasta tarkoituksesta riippumatta. Albertilainen ikkunakuva on prototyyppi havaintomallista, mutta sen katsomisasema periytyy myös modernistiseen maalaustaiteeseen.

Vaikka Bryson ei *Vision and Painting* -teoksessaan suoranaisesti käsittele abstraktia maalausta, jossa välineen materiaaliset edellytykset ja tekijän persoonallinen ilmaisu tulivat erityiseksi tutkimuskohteeksi, teos kohdistuu myös modernistista puhtaan näkemisen ideologiaa vastaan. Modernismissa maalauksen alueeksi tuli nimenomaan sen "erillishistoria", eli välineluonteen tutkiminen. Abstraktioprosessin kautta kuvasta piti tyhjentää kaikki kirjalliset ja esittävät viitteet, ja irrottaa esteettinen muutenkin moraalisesta ja sosiaalisesta sfääristä: makuarvostelman tuli olla pyyteetön eikä taiteellinen muoto saanut palvella käytännön tarkoitusta. Greenbergin päiviin tultaessa maalauksen estetiikka olikin tullut tyhjennetyksi silkkään optisuuteen: aineellisen kuvapinnan ja maalatun visuaalisen vaikutelman väliseen suhteeseen, josta Michael Fried käytti nimitystä *shape*. Myöhäismodernistinen maalausteoria puolustautui erityisesti katsojan ruumiillista elämystä lietsovia kuvan aineellisia, reliefimäisiä piirteitä vastaan. Modernistinen maalaustaide huipensi näin havaintomallin, jossa Brysonin mukaan katsoja ja maalari abstrahoidaan pelkäksi kognitiiviseksi

¹⁰⁸ Bryson 1983.

apparaatiksi, irti käytännöllisestä ja julkisesta, sosiaalisesta ja diskursiivisesta sfääristä. Heistä tulee ”ruumiittomia retinaalisia havaitsijoita, fotosensitiivisiä koneita.”¹⁰⁹

Perseptualismin vastateeseiksi Bryson esittää, että maalaus on merkki, merkin paikkana on yksilöidenvälisen tunnistuksen alue, sekä ettei merkin merkitystä voida erottaa sen ruumiillistumasta kontekstissa. Katselukoodit kiertävät maalauksessa jatkuvasti, katsoja on tulkitsija, ja koska tulkinta muuttuu maailman muuttuessa, ei taidehistoria voi väittää lopullista tai absoluuttista tietoa kohteestaan.”¹¹⁰ Maalaus on aina sosiaalisissa ja materiaalisissa käytännöissä syntynyt tuotos, jossa ”sosiaaliseen muodostelmaan kuuluvat diskursiiviset topokset kohtaavat kuvapinnalla”.¹¹¹ Maalauksen merkitykset siirrettiin näin ’luonnollisen asenteen’ kentästä historiallisesti muuttuvaan sosiaalisen ja aineellisen tuotannon kontekstiin, kulttuurikoodien verkostoon, jossa maalaus asemoi katsojaa ja katsominen puolestaan muuntaa maalauksen materiaalin jatkuvasti virtaaviksi merkityksiksi: ... Bryson kiteyttää:

"(I)f we consider painting as an art of the sign, which is to say an art of discourse, then painting is coextensive with the flow of signs through both itself and the rest of the social formation. There is no marginalization: painting is bathed in the same circulation of signs which permeates or ventilates the rest of social structure."¹¹²

Bryson luo *Vision and Painting* -teoksessa edellytykset puhua maalauksesta diskursiivisena käytäntönä. Hän puhuu sekä maalauksen diskurssista (discourse on painting), eli siitä miten maalaustaide yleensä pitäisi nähdä sosiaalisena tuotteena ja merkityskamppailun kenttänä, että maalauksen diskursseista (discourse of painting), eli asiayhteydestä riippuvista, ajassa muuttuvista maalausten luennoista. Bryson ei kuitenkaan kysy, voitaisiinko maalaustaidetta tarkastella diskurssina (painting as discourse), eli mahdollisuuksia ja rajoja asettavana merkitysvarantona. Semioottisen käänteen ongelmanasettelut eivät ulotu siihen ehkä vasta käsite- ja kuvataiteen nykysukupolvelle ajankohtaiseen ongelmaan, mitä merkitsisi modernismin

¹⁰⁹ Bryson 1983, 3, 4-6, 45, 92.

¹¹⁰ Bryson 1983, xiv, 131.

¹¹¹ Sama, 148.

¹¹² Bryson 1991, 66.

maalaustaiteen käytäntöjen ja teemojen käyttö arkistona, toimintaa rajaavana ja suuntaavana horisonttina.

II.5.b) Indeksisyys nykytaiteen hahmotustapana

Havaintomallin eli optisen taideparadigman kritiikkinä voidaan tarkastella myös Rosalind Kraussin 1977 lanseeraamaa indeksin teoriaa, ajatusta siirtymästä jonka hän hahmotti tapahtuneen amerikkalaisissa taiteilmiöissä 1960-luvulta 1970-luvulle tultaessa. Krauss esitti, että yhdistävien tyylinimikkeiden kuten abstraktin ekspressionismin tai minimalismin sijasta taidemaailma oli hajonnut 1970-luvulla moninaisiin suuntiin: mm. videotöihin, performanceen, body artiin, käsitetaiteeseen, maalaustaiteen valokuvarealismiin sekä abstraktin maalaustaiteen moninaisiin eklektismeihin. Suuntauksia yhdistävänä tekijänä Krauss näki indeksin merkityyppin sovellukset. Ne pohjautuivat valokuvan ominaisuuksiin, ei kuitenkaan esittävyYTEEN, vaan juuri kuvan läpitunkemattomuuteen suhteessa esittäviin merkityksiin: hänen mukaansa indeksiä ympäröi merkityksettömyys, jota voitiin täyttää vain tekstin lisällä. Indeksi oli Kraussilla tyhjä merkki, osoitin, jonka merkityksen ratkaisi pelkästään käyttötilanne.¹¹³

Krauss jäljittää indeksaalisuuden sovelluksia Duchampin readymadeteoksiin, joita yhdistää hänen mukaansa valokuvaan se, että molemmissa tapahtuu ”objektin fyysinen siirto todellisuuden jatkumosta taidekuvan kiinnitettyyn konventioon eristämisen hetkellä tai valinnan keinoin.” Tässä prosessissa toteutuu myös osoittimen funktio. Se on merkki, joka on sisäisesti ”tyhjä”, sen merkitys on vain tämän yhden instanssin funktio, jonka takaa juuri tämän objektin eksistentiaalinen läsnäolo. Se on merkityksetön merkitys joka asetetaan indeksin termin kautta.”¹¹⁴ Teosten merkitys siirtyy symboliikasta ja esittämisestä osoittamiseen, olemuksesta luettaviin jälkiin.

Krauss on todennut jo toimintamaalauksen olleen siirtymä maalaustaiteen esittäivistä merkityksistä ruumiillis-jäljellisiin, maalausteon prosessin merkityksellistämiseen: ”... if Pollock had progressed beyond the easel picture, as Clement Greenberg had claimed,

¹¹³ Krauss 1977, 68, 77.

it was not to make bigger and flatter paintings. Rather, it was to rotate his work out of the dimension of the pictorial object altogether and, by placing his canvases on the floor, to transform the whole project of art from making objects, in their increasingly reified form, to articulating the vectors that connect objects to subjects.”¹¹⁵ Hän toteaaakin, että Pollockin maalausten kanonisat tulkinnat ylevöivät ne pystysuoran katsomisasennon narsistiseen ykseyteen, vaikka niitä olisi tutkittava pikemminkin vaakatasossa, lattiatasolla maalattuina, kaikkine maallisine, aggressiivisine ja ruumiillisine merkityksineen.¹¹⁶

Index 2-tekstissä Krauss vertaa myös eräitä aikansa maalauksen ilmiöitä valokuvan indeksaalisuuteen: esim. Lucio Pozzin maalausten merkitys siirtyy abstraktin kuvaesineen konvention muuntelusta painauman ja jäljen statukseen, ja teosten merkitys muodostuu siitä miten ne muodostavat suhteita esityspaikkansa seinäpintojen värin ja tilan vaihteluihin sekä muiden samassa tilassa sijaitsevien näyttelyteosten muodostamaan jatkumoon.¹¹⁷

Kraussin *Index*-tekstit ovat perustavia kuvatessaan maalauksen merkityssiirtymää 1960-luvun abstraktin formalismin kaanonista indeksikaalisuuteen, merkeiksi jotka liittyvät viittauskohtiinsa puhtaasti fyysisessä mielessä. Tästä voidaan johdatella nykypäiviin asti teoreettista taustaa maalaamiselle, joka pyrkii liittymään 'horisontaalisesti' esityspaikkaan sekä katsojan tai tekijän ruumiin tuntumaan. Kraussin näkemys indeksistä on kuitenkin Roland Barthes'in varhaisia valokuvateorioita mukaillen vielä ”raaka”, hän uskoo että ne ovat viestejä ilman koodia, ja painottaa indeksin todentavaa, fyysistä toimintaa.¹¹⁸

Krauss toteaa että ”[indeksikaalinen merkki] *ei periydy enää institutionaalisesta reservistä*, se ei ole koodattu; näin se vertautuisi valokuvaan, joka perustuu jäljen

¹¹⁴ Sama, 78.

¹¹⁵ Krauss 1999, 26.

¹¹⁶ Krauss 1993,

¹¹⁷ Krauss 1985, 215-217.

¹¹⁸ Barthes ajatteli kirjoituksessaan ”Sanoma valokuvassa” (Photographic Message, 1961), että valokuva on analoginen kuva todellisuudesta ja jatkumossa kuvaamaansa todellisuuteen. Näin se ei kääntäisi todellisuutta merkisysteemiksi kielen tavoin, tai edes konnotatiiviseksi, tulkituksi systeemiksi, kuten maalari esittäessään siveltimenjäljin kohteensa. Barthes uskoi että denotatiivinen, todellisuudelle analoginen taso voidaan ensisijaisesti erottaa valokuvassa, ja edelleen sitten tutkia kuvan toimintaa suhteessa tekstiin.

painaumalle ja siirrolle, joka kuvaformaattiin muokkaamisesta (litistäminen, raja-
pennennys, suuren-
nys...) huolimatta toimii todentavassa funktiossa, dokumentoivana
merkinä.¹¹⁹ Hän käyttää sitten tätä kuvakonventiota irrotuksen ja osoittavaan
rekisteriin siirron ajatusta rajalinjana 1960- ja 1970-lukujen taiteen välillä todeten
esim. että Pozzin osoittimen asemaan tyhjennetyt, ympäristöönsä liittymisestä
merkityksensä saavat maalaukset eroavat formaalisesti varhemman abstraktismin
reduktiosta, esim. Ellsworth Kellyn teoksista, jotka käyttävät samantapaista
väripintamaalausta 1960-lukulaisessa paradigmassa, jossa maalaus on irti
ympäristöstään, ei liity visuaalisesti tai käsitteellisesti mihinkään erityiseen paikkaan ja
sitoutuu maalauksen konventioihin, kuvakoodin asettamien rajojen, maalauksen
sisäisten piirteiden työstämiseen.¹²⁰

Krauss liittyy myös Deborah Hayn performance-esityksen tulkinnassaan merkin
käsitteen ”esteettiseen konventioon”, tässä yhteydessä ”tanssiliikkeiden suhteisiin
toisiinsa sekä muiden mahdollisten liikkeiden perinteeseen.” Jälki sen sijaan on
”syynsä fyysinen manifestaatio”, joka, kuten ”painauma tai vihje” saa merkityksensä
kulloisestakin käyttöyhteydestään: ”jälki on läsnäolon kirjaimellinen ilmentäjä, kuten
tuuliviiri osoittaa tuulen suuntaan”. Krauss korostaa jäljen riippumattomuutta ennalta
olevista kulttuurisista koodista. Hän toteaa, että ”Hayn performanssi on viesti ilman
koodia, [tanssin koodia].”...Ja koska performanssin liikkeet ovat koodaamattomia
tai koodaamattomissa olevia, niitä on tuettava puhutun tekstin lisäkkeellä.”¹²¹

Krauss erottaa konventionaalisen merkin ja indeksisen jäljen perustavasti toisistaan.
Auki jää kysymys indeksin kontekstista ja koodista, siitä miten osoittava funktio
toimisi suhteessa olemassaolevien merkitysten verkostoon: Krauss myöntää kyllä
miten indeksi tyhjänä merkinä tarvitsee tekstin tuen, mutta ei puutu muihin
”lisäkkeisiin” kuten ”institutionaaliseen reserviin”. Tältä osin Kraussin
indeksihahmotelma on yksi amerikkalaisen taideteorian versio, jossa suhde
modernismiin muodostuu perinnepaon, taiteen konventioista ja koodista
irrottautumisen kautta. Barthes’ han myöhemmin totesi, että jokainen denotaatio on
aina ensimmäinen konnotaatio, eli ajatus paljaasta, koodittomasta viestistä on

¹¹⁹ Krauss 1985, 211.

¹²⁰ Krauss 1985, 217-218.

¹²¹ Krauss 1985, 210-211. Notes on the Index 2 -teksti ilmestyi alunperin 1977.

näennäinen, osoittavatkin merkitykset rakennetaan aina merkityskonteksteissa, koodattujen, jo ennalta merkitystä sisältävien aineiden kesken. Indeksäalisuuden, teon, osoittimen, jäljen ulottuvuuden merkityksellistäminen taiteessa on perustavasti kytköksissä yhteyksiin, jotka tuottavat niiden merkityksen ja joissa niitä kulloinkin luetaan. Myös institutionalisoidut koodit, konventiot, ovat yksi kontekstuaalinen kerros, vaikka Krauss ja Crimp halusivat rajata ne merkitysprosessin ulkopuolelle. 1990-luvulla suomalaistaiteilijoiden töissä näkyy nimenomaan pyrkimys muunnella indeksäalisen, osoittavan, ruumiillisen akselin kautta modernistisen maalauksen konventioita ja koodeja.

II.5. c) Maalauksen nimeen

”Edellä olen selostanut lyhyesti niitä neljää kierrosta, jotka vain tulen kiertämään maalaustaiteen ympärillä ja myös niillä naapurialueilla, joille annan itselleni luvan astua. Tässä koko juttu. Siinä on taideteoksen ympäristön tai enintään sen lievealueiden tavoin tunnustettava ja siihen on sisällytettävä kehys, otsikko, allekirjoitus, museo, arkisto, uusintaminen, diskurssi ja markkinat. Lyhyesti sanottuna on kierrettävä kaikilla niillä alueilla, joilla harrastetaan maalaustaiteen oikeutta koskevaa lainsäädäntöä raja merkitsemällä ja tekemällä vastakohtaparit synnyttävä leikkaus, jonka haluttaisiin olevan näkymätön. ...Maalaustaidetta koskevien diskurssien kohtalona on ehkä niitä itseään konstituivan rajan uusintaminen riippumatta siitä mitä niissä tehdään tai sanotaan.”

-Jacques Derrida: *Totuus maalaustaiteessa*¹²²

1990-luvun kuluessa on vähitellen alettu tutkia Derridan mainitsemaa "maalauksen oikeutta koskevaa lainsäädäntöä", eli sitä miten maalaustaiteen rajat ja merkitykset tuottuvat taideintituution säätämässä diskursiivisissa puitteissa, pikemmin kuin taiteen sisäisen prosessin tai -- ensisijaisesti -- taiteilijan persoonallisten tavoitteiden ja

valintojen tuloksena. Keskeisintä työtä tällä alueella on tehnyt Thierry de Duve (1991, 1996). Hän on tarkastellut Duchampin readymadeja, erityisesti *Suihkulähde-* välikohtausta näytelmänä, joka paljastaa ehdot joilla modernistinen maalaus saavuttaa taiteen statuksen.

Metodisesta näkökulmasta de Duven voi katsoa jatkavan Rosalind Kraussin jalanjäljillä kehittellen tämän indeksiajattelua. Hänen kirjoitustensa pohjalta on mahdollista osoittaa, että maalaus ei ole pelkästään kooditon indeksi, osoitin, joka saa merkityksensä tekstistä ja suhteestaan esityspaikkaan, vaan väite Foucault'n tarkoittamassa mielessä: osoittaminen on paikka- ja tilannesidonnainen, taiteen koodeja kommentoiva, institutionaalisen vallan legitimoima taideteko.¹²³

de Duve kirjoittaa, että toisin kuin monissa modernismin suunnissa, futurismissa, konstruktivismisissa ja dadaismissa ajateltiin, Duchamp ei kuvitellut, että modernistinen taide olisi radikaali uuden alku. Hän ei uskonut täysin uudenlaisen taiteen syntyyn tai maalauksen loppuun, vaan näki häntä edeltävän taiteen historian traditiona, johon hän oli syntynyt ja joka suuntaisi hänen matkaansa. ”Maalaus vetää traditiotaan mukanaan ja pitkittää sitä, huolimatta joidenkin taiteilijoiden kiihkeistä vastaväitteistä. Jo ennen kuin joku tekee päätöksen ryhtyä maalariksi, tuo ”pätös” on muotoutunut, tullut spesifiksi, mahdolliseksi tai mahdottomaksi, hedelmälliseksi tai steriiliksi historiallisissa olosuhteissa, joissa se tehdään.”¹²⁴

Vaikka Duchamp totesi umpikujan, johon maalaus oli 1800-1900-lukujen vaihteessa päätynyt käsityömaisenä ja visuaalisena perinteenä, hän ei sulkenut pois ”älyllisemmän” maalauksen mahdollisuuksia, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että maalaukseen viitattaisiin vain kielellisenä käsitteenä tai kuolleena traditiona, vaan pikemminkin sitä, että tehdään näkyväksi konteksti jossa modernistinen maalaus määritellään maalaukseksi: de Duven mukaan vuoden 1912 tienoilla Duchampin taideprojekti alkoi kiteytyä problematiikkaan, jossa maalaus alkoi määrittyä sekä diskurssina että taitona, käsityönä. Readymade-idean kautta maalaus voitiin alkaa ymmärtää toisaalta ”ajatteluna, filosofisena keksimisenä, totuutena ja kielenä, ja

¹²² Derrida 1989, 183-184. Suom. Hannu Sivenius.

¹²³ ks. de Duve 1996.

¹²⁴ de Duve 1991, 40-41.

toisaalta arsina, taitona, käsityönä, läsnäolona ja esineenä.”¹²⁵ Duchamp ei lopettanut maalausta, vaan hylkäsi havaintomallin avaten mahdollisuuden ajatella annettujen yhteiskunnallisten, esteettisten, historiallisten ja institutionaalisten ehtojen kulloistakin konsensusta, jossa maalauksen muuttuvat merkitykset tuotetaan.

de Duven luennassa Duchampin ohjelmaan kuului lakata maalaamasta, mutta ei olemasta maalari.¹²⁶ Readymadet voidaankin määritellä ei-maalauksiksi, joilla on suhde maalauksen traditioon. Ne ovat ja eivät ole maalauksia: ne viittaavat maalaukseen niissä historiallisissa ja teollisissa ehdoissa, jotka ovat tappaneet maalauksen. *Suihkulähde* ”--ollen ei enää maalaus – julisti negatiivisesti, että maalaus voisi jäädä henkiin vain tunnustamalla kuolemansa syyn. Tämä julistettiin positiivisesti teollisen esineen kautta. Malevitsin *Musta neliö* taas –joka ei vaatinut maalaustaitoa perinteisessä mielessä—julisti positiivisesti, ollen edelleen maalaus, että maalauksen traditio oli elossa koska sen ei enää tarvinnut olla käsityömäistä.”¹²⁷ *Musta neliö* näyttää kuitenkin maalaukselta siinä missä *Suihkulähde* ei: se nojaa renessanssista periytyviin länsimaisen taulumaalauksen konventioihin, eli siihen että maalaus on litteällä kangaskehyksellä. Greenberg teki litteän rajatun kankaan konventiosta maalauksen rajaa määrittelevän ehdon, kun maalauksen formaaleja piirteitä ei enää voitu perustaa esittämistaidolle. de Duve kuitenkin toteaa, että eron vetäminen readymade-esineen ja kankaan välille tarkoittaa vain, että fetisoidaan keinot, joilla ei ole muuta olemusta kuin että ne ovat renessanssin jälkeisen taidemaalauksen edellytyksiä.¹²⁸

de Duven Duchamp-luennassa maalaus ei määrity enää tekniikkana, esittävänä kuvana tai edes pintana vaan *maalauksen nimenä, institutionaalisesti tuotettuna määritelmänä*: ”jos on totta, että modernismin maalauksen esteettinen historia on myös institutionaalinen historia, eikä maalle tarjottuja uudistuksia voi erottaa strategioista, joilla ne asetetaan, on välttämätöntä määritellä esteettinen arvostelma nominatiiviseksi,

¹²⁵ de Duve 1991, 44. Tämä kenties radikaalilta näyttävä ajatus ei ole uusi. Kaksinaisuus maalauksen älyllisen ja käsityömäisen puolen välillä palautuu jo mainittuun renessanssin paragone-kirjallisuuteen, jossa maalaustaidetta puolustettiin kuvanveistoa vastaan mahdollisuudella ”korkeampaan älylliseen analyysiin”, siinä missä veistoksen katsottiin olevan sidottu aina kirjaimelliseen kolmiulotteisuuteen ja käsityömäiseen työstöön.

¹²⁶ de Duve 1991, 132.

¹²⁷ de Duve 1991, 154-155.

nimeäväksi arvostelmaksi: siis ”tämä on maalaus- tämä ei ole maalaus”. Maalaus on asia, joka kuuluu nimikategoriaan maalaus”.¹²⁹ Maalari tekee teoksen, väitteen, jonka hän asettaa tarkasteltavaksi maalauksen nimissä. Maalaus on de Duven tulkinnassa mikä tahansa esine, jota yleisö pitää maalauksena; sillä ei ole olemuksellista sisältöä, ja maalauksen abstrahoinnin ja pelkistymisen historia on tämän institutionaalisesti tuotetun makuarvostelman historiaa.¹³⁰

Duchampin readymadet ovat tulkittavassa siirtymänä esteettiseen laatuun, esitystaitoon ja välineajatteluun sidotusta modernistisesta kritiikistä arkeologiaan, jossa maalaustaide tyhjennetään lausumisehtoihinsa, siihen että taiteen perustavin kriteeri on taideinstituutiolta saatu legitimaatio ”tämä tässä on taidetta”.¹³¹

de Duven tulkinnassa Duchamp ei lopeta maalausta vaan luo strategian, joka panee maalauksen lykkäykseen, toteuttamattomaksi potentiaaliksi: se on teollisessa yhteiskunnassa vanhanaikainen perinne, jonka olemassaoloa ei voi kieltää mutta jota ei ole mieltä toistaakaan. Duchamp lopetti maalauksen sikäli, että hän pitäytyi värituubien aukaisemisesta ja pelkän tyhjän maalauksengagesineen esillepanosta readymadena. Näin hän osoittaa maalauksen mahdottomuuden käsityönä (sitä ei voi olla enää) ja panee sen (tätä ei ole vielä) odottamaan aikoja, jolloin modernistisen

¹²⁸ de Duve 1991, 158.

¹²⁹ de Duve 1991, 86-7.

¹³⁰ de Duve sivuaa tässä institutionaalista taideteoriaa ja ajatusta ”taidemaailmasta”. Institutionaalisen taideteorian mukaan taidemaailman sosioekonominen verkosto määrittelee, arvottaa ja ylläpitää taiteen kulttuurista kategorian, ja on mahdollisuusehto sille, että mikään nykyisin voi ilmetä taiteena. Taideteoksen sisäisillä ominaisuuksilla tai taiteilijan toiminnalla ei siis ole perustavaa merkitystä taiteeksimäärittelyssä, vaan taidemaailma muodostaa ehdot, joiden puitteissa jotakin voidaan tarkastella taiteena. Taidemaailman muodostaa yhteiskunnallisten toimijoiden yhteistyö, vaihdot ja sopimukset, ja tämän kautta taidetta voidaan tarkastella nykyisissä yhteiskunnallisissa ja taloudellisissa ehdoissaan. Taidemaailman verkosto muodostuu taidekoulutuksen, näyttelyinstituutioiden, museolaitoksen, keräilijöiden, sponsoreiden, tutkijoiden ja kriitikoiden vuorovaikutusprosesseissa. Institutionaalista taideteoriaa on kehitelty lähinnä analyttisen filosofian, estetiikan ja sosiologian konteksteissa 1960-luvun puolivälistä 1980-luvulle asti. Keskeisimmät edustajat ovat Arthur C. Danto (”taidemaailman” käsite 1964), George Dickie (institutionaalinen taidemääritelmä 1974-), Pierre Bourdieu (taide sosiaalisen pääoman havittelu ja erottautumisen kenttänä 1980-luvulla) sekä Howard Becker (taiteen tuotantoprosessin sosiologinen tarkastelu 1970-l.) ks. tarkemmin kursorisesti esim. <http://www.georgetown.edu/faculty/invinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.html>). Kyseiset teoreetikot ovat keskittyneet lähinnä taidefilosofiin, hallinnollisiin ja poliittisekonomisiin kysymyksiin. Nykytaiteen tutkijat, kuten Hal Foster ja de Duve ovat puolestaan hahmottaneet historiallisen avantgarden pyrkimyksiä paljastaa taideinstituutio kehiksenä, joka säätelee taiteen merkitystä. Pyrin itse tutkimaan tapaa, joilla taiteen koodeja työstetään ja analysoidaan taidemaailman diskursiivisesti tuottamissa puitteissa, foucault’laisena luokituksena.

¹³¹ de Duve 1996, 389.

maalauksen keinot on käytetty loppuun ja historiallisen reduktion päätepisteenä paljastuu, että maalauksen pohjana on readymade, kangasesine, kauppatavara sekä institutionaalinen verkosto.¹³²

Maalaus pohjaa tavaraa, voi kenties pitää taiteena yleensä, muttei enää maalauksena. Maalaus pohjan kajoamattomuuteen tultaessa modernistisen estetiikan, maalaukseksi nimeämisen keinot on käytetty loppuun. Modernismin spesifi pintamaalaus menee ”museoon” ja maalauskangasreadymade tulee maalauksen, esine taiteen ja lingvistisen käsitetaiteen väliseksi puuttuvaksi renkaaksi: se on ja ei ole maalaus, se kelluttaa maalausta kohti veistosta ja tilateosta (taidetta yleensä) ja osoittaa greenbergiläisen maalausmääritelmän rajan.¹³³ Minimalistit alkoivat sittemmin kehittää kolmiulotteisia spesifejä objekteja ja lingvistiset käsitetaiteilijat yleisiä taideväitteitä.

de Duven readymadeluenta on tutkimukselleni olennainen: taideteokset voidaan ymmärtää taideinstituution puitteissa esitettyinä väitteinä sekä tarkastella maalauksen rajaa käyviä teoksia, jotka tekevät näkyviksi maalaukseksi määrittelyn kulloisetkin institutionaaliset ehdot. Hänen hahmotuksestaan nousee kuitenkin kaksi ongelmaa. Ensinnä se, että hän pysähtyy 1960-lukuihin ajatukseen, että on olemassa ”taiteen yleensä” -kategoria. Niin Duchampin taidenäyttelyyn tuomat teolliset valmisesineet kuin 1960-luvun minimalistiset seinäobjektit, monokromimaalaus ja lingvistinen käsitetaidekin edellyttivät yleistä taiteen käsitettä erottaen esim. maalauksen ja veistoksen perinteisistä välineistä ja traditiosta.¹³⁴ Tämä ajatus tuntuu tämän hetken näkökulmasta historiattomalta.

Diskursiivinen maalaus erottuu kyllä välinespesifismin sulkeumasta, tai työstää sen läpi: maalauksen ei tarvitse olla enää pinta tai kuva. Se perustuu kuitenkin tiettyjen maalauksen teemojen, ideologioiden ja genrejen manipulaatioon. Tässä mielessä se on 1960-luvulta periytyvän yleisen taidemääritelmän kritiikkiä, erityisesti siitä karkotetun historiallisen ulottuvuuden paluuta: nykyisin työskennellään tiettyissä historiallisesti tuotetuissa diskursseissa. Ei ole yleiskäsitettä taide universaalina ja historiattomana, vaan on yksittäisiä taide-eleitä ja tilanteita, jotka kommentoivat tiettyjä taideinstituution tarjoamia historiallisia ehtoja, tässä tutkimuksessa erityisesti

¹³² sama 1991, 122-127, 134-137.

¹³³ de Duve 1996, 255-256.

¹³⁴ de Duve 1996, 204-205.

maalausta. Näiden teosten ”erityisyys” muodostuu tulkintasuhteena maalaustaiteen arkistoon, esim. moniaistisuuden teemaan, muttei enää väline-erityisellä tavalla.

Toinen de Duven teoriasta nouseva kysymys on siirtymä, joka on tapahtunut avantgarden määrittelyssä 1960-luvun jälkeen. Yleiseen makuun perustuva (moderni) taiteen määritelmä on luutunut museoissa säilytettäväksi taideperinnöksi, joka valokuvallisesti objektivoituna on viihteen ja kulutuksen kohteena.¹³⁵ Se on ”kuvitteellinen museo” Malraux’n ja Crimpin tarkoittamassa mielessä. Modernistinen kapinallinen avantgarde puolestaan on korvautunut erilaisilla instituutiokriittisillä strategioilla, joita Hal Foster nimitti ”uusavantgardistisiksi”. Nykyaiteilija ei enää työskentele antitaidemallin mukaisesti instituution rajalla sen ”ulkopuolelta” käsin, vaan sisärajalla, jopa sisällä. Siinä missä 1960-lukuinen uusavantgardistinen kritiikki kiinnitti huomiota taiteen vapauspuheen purkuun, institutionaalisten kehysten kritiikkiin ja tuotteistamisen vastustukseen nykyaiteilijat toimivat taideinstituutioiden, museoiden, gallerioiden ja talouden (esim. sponsorointi) tietovalta-verkostoissa ja käyttävät systeemin oikeuttamaa puhevaltaa taidemaailmassa omaksumiensa perinteiden ja koodien uudelleenmäärittelijöinä. Taiteilija ei lausumismallissa ole subjektiivinen luoja tai itsevaltainen taiteen määrittelijä, vaan toimii institutionaalisissa puitteissa, jotka ovat suoneet hänelle legitiimin aseman taidemääritelmän tutkijana, taidemaailman arvojen tuottajana ja kriitikkona.

Miwon Kwon on paikkaerityisen taiteen käsitettä analysoivassa tutkimuksessaan tuonut esille, miten 1960-luvulta lähtien taiteilijan rooli on muuttunut modernistisesta luojaista instituutiokriittisen kulttuurituottajan aseman kautta instituution liisaamaksi ”kriittis-taiteellisten” palveluiden tarjoajaksi. Muutos seurailee nykyaiteen monimuotoistumisen ja käsitteellistymisen prosesseja, joiden tuloksena taideilmiöt liittyvät museoiden ja gallerioiden traditionaalisen kontekstin sijasta yhä voimakkaammin ulkoiseen sosiaaliseen maailmaan ja jokapäiväiseen elämään. Kwon näkee taiteesta tulleen kulttuurikritiikkiä, joka kattaa yhä radikaalimmin erilaisia ”ei-

¹³⁵ Lyotard 1989, 208. Nykyisen ”kuvitteellisen museon” muodostavat tietysti myös internet, multimedia, video, virtuaalimuseot ym. toisintamisen teknologia, jolla yleisö pääsee osalliseksi museoihin talletettuun kulttuuriperintöön.

taiteena" pidettyjä asioita, elämisen ja toiminnan tiloja, taiteenulkoisia instituutioita, niin että taiteen ja ei-taiteen välinen raja sinänsä hämärtyy.¹³⁶

Siinä missä taiteilija aiemmin oli esteettisten esineiden tekijä, hän nyt on "hallinnoija, kasvattaja, koordinaattori ja byrokraatti", jonka tehtävänä on tuottaa eroa, esim. paikallisidentiteetin tuntua globaalikapitalismin tuotteistetussa maailmassa ja ottaa kriittisiä asemia institutionaalisessa käytännössä. Kwonin mielestä tämä on johtanut myös taiteilijan roolin voimistumiseen, ei tekijänä vaan teosten teettäjänä ja esillepanon valvojana. Vaarana kuitenkin on, että "taiteilijan tilaava museo tai galleria kääntyy tämän puoleen henkilönä, jolla legitimaatio puuttua ristiriitoihin ja epäjohtonmukaisuuksiin, joita ne itse eivät hyväksy", jolloin tuloksena on "vuokrattua kapinaa, spektakkeliksi kääntynyttä kriittisyyttä": taiteilija on nyt se joka tuotteistuu.¹³⁷ 1960-lukulainen avantgardeperinne perustui osittain konventiopakoon ja perinteen hylkyy, osaksi kriittiseen kontekstualisointiin. Nykymaalaus jatkaa kyllä instituutiotuotteen pohjalta, mutta enemmänkin museon "sisältä käsin", näyttelypaikan seinää pitkin kiiveten, analysoiden, kommentoiden historiallisten valtarakenteiden tukirakennelmaa, joka näihin päiviin asti on kantanut ja kerrostanut sen merkityksiä. Nykymaalaukset solmiutuvat diskursseihin, kyselevät yhteyksiä, paljastavat piilomerkityksiä, muodostavat kiinnityskohtia.

1960-luvulta lähtien osa maalaustaidetta on tullut merkitykselliseksi nimenomaan rajojensa uudelleenmäärittelyn tai kontekstuaalisten ehtojensa tutkimisen kautta, siinä missä aiemmin se edusti greenbergiläismodernistisen visuaalisen, kuvasidonnaisen, formalistisen taidemääritelmän rajaa.. Maalaus käy rajaansa, se ei enää kätke sitä, tee näkymättömäksi kuten Derrida traditionaalisesta maalauspuheesta totesi. Nykymaalaus, diskursiiviset maalaukset merkitsevät kehyksensä, ovat olemassa vain suhteena rajaansa. Kuitenkin, kuten Derrida mainitsi, maalauksen määrittely diskursiivisena muodostelmana myös uusintaa maalaustaiteen rajaa suhteessa taiteen muihin diskursseihin, pitää yllä sitä, pitkittäen maalauksen nimeä hajoamista tai relevanssin menetystä vastaan.

¹³⁶ Kwon 1997, 91, 103.

¹³⁷ sama, 102-103.

Maalaustaiteen sitominen diskursiivisuuden ajatukseen edellyttää myös teoriaa diskurssin rajojen venyttämisestä ja siirtämisestä. Jotta vältettäisiin luokitteluiden fetisoituminen, annetun konservatiivinen kierrättäminen, jota Douglas Crimp, Hal Foster, Benjamin Buchloh ym. aiheellisesti kritisoivat, sekä toisaalta maalauksen uudelleenmystifiointi kytkemällä sen merkitykset johonkin mykkään, mielettömään ja puhumattomissa olevaan, on maalaustaiteen uudelleenkontekstualisoinnin, maalauksen nimeen työskentelyn tapahduttava "vakiintuneen koodin staasiksen ja 'sen mistä ei voi puhua' välissä".¹³⁸

Teosten tavoitteena on painaa diskurssin rajaa, säröyttää ja repiä sitä, vihjata esittämättömissä olevaan. Myöskään eksistentiaaliset merkitykset eivät ole maalauksista minnekään kadonneet, ne suuntautuvat nyt elettyyn arkeen ja ruumiillisen ja aistimellisen olemassaolon mieleen. Onkin pohdittava eronteon tapoja maalauksen diskursseihin, mitkä määrittelen diskursiivisen maalauksen välineeksi. Väline, eronteko voidaan määrittää sekä diskursiivisen käytännön rajalla, esim. kristevalaisittain diskurssin ja tekstin eron kautta, että, mitä ajatusta tutkimuksessani tulen erityisesti kehittelemään, aistieron tekona, mieltämällä maalaus aistimodaliteettien äärettömän moninaistamisen kautta. Maalauksen mieli sijoittuu teoksen ja katsojan välisyyteen: maalauksen kokeminen on aistieron aistintaa.

II.5. d) Diskurssin ja esityksen rajoille: johdanto viimeaikaiseen ruumiillisuuspuheeseen

1990-luku ja 2000-luvun alkuvuodet ovat merkinneet nykytaiteen teoriassa laajasti aistimellisuuden ja ruumiillisuuden "paluun" aikaa.¹³⁹ Teoksen "poeettinen liika", esittävyttä hännälvät tai esittämättömissä olevat merkitykset ovat olleet monenkin taiteenlajin teoriassa keskeisessä roolissa. Esimerkiksi kokeellisen elokuvan tutkija Laura U. Marks toteaa, että "elokuva voi tärkeällä tavalla ruumiillistaa kulttuurista muistia herättämällä kosketusmuistoja", ...ja "kosketusaisti ruumiillistaa muistoja jotka

¹³⁸ Kristeva 1984, 219.

¹³⁹ Esim. Marks 2000; maalausteoriasta esim. Schor 1993; Bolt (2004a): "Painting is not a representational practice" ja (2004b) "Beyond representation", sekä Betterton 2004; Lee 2004.

ovat näkökyvyn tavoittamattomissa."¹⁴⁰ Voidaankin ajatella, että ruumiillisuuspuhe jatkaa osaltaan näköaistiin fokusoituneen havaintomallin kritiikkiä. Taiteessa tavoitellaan esittämättömissä olevia ruumiillisia tuntuja, jotka ovat myös kielellä kuvailtavan rajoilla.

Hal Foster on puolestaan ehdottanut, että 1970-80-luvun tekstuaalinen, diskursiivisuutta korostanut ja "tekijän kuolemaan" johtanut taidenäkemys sai 1990-luvulla vastareaktionsa, ruumiillisten ja esikielellisten merkitysten painottamisen sekä subjektin paluun "traumaattisena" (torjuttuna, riipaisevana, kummana, kielen reunalla).¹⁴¹ Esittävyiden kritiikillä, maalauksen heterogeenisella aineellisuudella ja taiteilijan tekoprosessin pohdinnalla on ollut merkitystä myös aivan viimeaikaisessa maalausta käsittelevässä teoriassa.¹⁴² Käsittelem tätä lähemmin luvussa IV.

Clement Greenbergin myöhäismodernistinen maalausteoria pani maalauksen rajaksi sen näkyvät, esteettiset laadut painaen pois maalauksen aineellisuuden sfäärin moninaisissa merkityksissään, ruumiillisuutena, aistimellisuutena, muodottomana, feminiinisenä. Nämä teemat ovat vielä pitkälti tutkimaton alue maalauksen teoriassa; olisivatko ne särö, musta aukko tai sokea piste, josta maalaus vielä puhkeaa uusiin merkityksiin? Ne luhistavat lisäkkeenä esittävyteen, katseen kirkkauteen, läpinäkyvyyteen, todellisuusvastaavuuteen ja kuvallisuuteen sidotun maalauksen mallin ja avaavat vielä uusia työmahdollisuuksia. Maalauksen materialiteettia ei pidä ymmärtää tyhjänä kuvapintana, johon jaetut merkitykset ja arvot projisoituvat. Kuvaesittämiseen liitetään näet usein ajatus kuvattavan kohteen objektivoinnista ja hallinnasta sekä kuvaajan erillisyydestä kohteestaan.¹⁴³ Aineellisuus ja aistimellisuus on pikemminkin vastus, joka estää merkityksiä sulkeutumasta kaksinaisuuteen, hengen ja ruumiin, psyyken ja kehon, luonnon ja kulttuurin, maskuliinisen ja feminiinisen dikotomioiksi. Maalauksen ruumis ei edusta kielentakaisista alkuperää tai assosioitu

¹⁴⁰ Marks 2000, 22.

¹⁴¹ Ks. Foster 1996.

¹⁴² ks. esim. Bolt, *Beyond Representation* 2004.

¹⁴³ Perspektiivikuvan problematiikasta ks. esim. Martin Heidegger: *Maailmankuvan aika* sekä Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*. Riikka Stewen hahmottaa teoksessaan *Beginnings of Being* (1995) historiallisia siirtymiä, joilla länsimainen subjekti muovautuu erilliseen olemiseensa perspektiivikuvan "peilin" kautta ja muistelee alkuaan maalaamisprosessin ajallisuudessa.

luontoon, naiseen, kohtuun vaan kuten Elizabeth Grosz kuvailee, se "työstää materialiteettia kaikkein sivumerkityksineen, määränpäänä".¹⁴⁴

Julia Kristeva on tarkastellut 1800-luvun lopun avantgarderunouden poeettista funktiota, kielen vääntelyitä ja kokeiluja varhemman runouden konventioita ja yhtenäistä subjektiutta murtavana pyrkimyksenä. Siinä missä Hegelin idealistinen filosofia edellytti yhtenäisen, atomaarisen, universaalisen subjektin, oli Mallarmén, Lautréamontin ym. avantgarderunouden tavoitteena Kristevan mukaan subjektin analysointi diskursiiviseksi, hajautetuksi, prosessuaaliseksi. Subjektin prosessi realisoituu kielessä ja Kristeva erottaa siinä kaksi vaihetta, diskurssin ja tekstin. Diskurssi edellyttää samastumista oidipaalisena kaavaan, joka lukitsee subjektin sosiaalisiin ja perheen rakenteisiin.¹⁴⁵ Diskurssin subjekti tukahduttaa äidin halun samastumalla isän nimeen ja symboliseen valtaan, ottamalla haltuunsa diskurssin voiman ja sen taakse oletetun "totuuden". Teksti puolestaan murtautuu ulos samastumisesta, identifikaatioista tiukasti yksilölliseen kokemukseen. Se tarjoaa kielen paikkana, johon teksti tuo semioottisen liikkuvuuden toiston, rytmin, kielen kieputuksen jne.. keinoin.¹⁴⁶ Teksti tekee eroa vallitseviin totuuksiin ja merkitysrakenteisiin, se "sisällyttää mykän nautinnon käytännön joka muodostaa sen, mutta joka vain voi tulla nautinnoksi kielessä."¹⁴⁷

Poeettinen *teksti* "on käytäntö joka pulverisoi (subjektin) ykseyden, tehden siitä prosessin joka asettaa ja saattaa sijoiltaan teesejä."¹⁴⁸ Se kattaa sekä symbolisen että sen mikä murtautuu sen läpi. Kristevan mukaan subjekti ei koskaan ole, se on vain merkitsevä prosessi, aina pois paikoiltaan, asemasta josta sosiaalinen, historiallinen ja

¹⁴⁴ Grosz 1994, 17-21.

¹⁴⁵ Kristevan ja Foucault'n diskurssin käsitteet eivät ole identtiset, vaikka ne kumpikin liittyvät tapaan jolla yksilösubjektin illuusio tuottuu kielen ja jaettujen merkitysten kautta. Kristevan diskurssikäsite on psykoanalyttinen, puhuttuun ja kirjoitettuun kieleen kytkeytyvä. Hänen näkökulmansa kieleen on yksittäisten käyttäjien tasolla, eräiden modernistikirjailijoiden tuotannoissa. Kristevalla diskurssi tarkoittaa perittyä kielen rakenteita, jotka sisäistämällä subjekti astuu sosiaalisten normien ja halun sublimaation kenttään, samastuu lakiin ja yhteiskunnan eettisiin sääntöihin. Teksti on diskurssin normatiivisuutta koetteleva ja repivä käytäntö, kielen poeettinen ylijäämä. Foucault'n diskurssin käsitteet puolestaan liittyvät pitkällä aikavälillä kasautuneisiin tiedontuotannon tapoihin, sosiaalisissa käytännöissä ja valtarakenteissa syntyneisiin käsitteellisiin luokituksiin ja säännönmukaisuuksiin, joiden muuttuvainen tuote subjekti on.

¹⁴⁶ Kristeva 1984, 208-9.

¹⁴⁷ sama, 210.

¹⁴⁸ sama, 206-8.

merkitsevä toiminta kutoutuu.¹⁴⁹ Hän esittää, että avantgardetekstien kokeileva kieli toimi lisäksi porvarilliselle yhteiskunnalle ja sen teknokraattiselle ideologialle: ne merkitsivät hetkeä, jona subjekti "räjähtää kohti heterogeenista materiaalisuutta".¹⁵⁰ Näin ne erottautuivat Hegelin taiteelle varaamasta idealistisesta asemasta, jossa taiteen tehtävänä oli vapauttaa ihminen aistimellisuudesta ja taide alistettiin filosofialle.

Diskurssin ja tekstin välisen eron pohdiskelu avaa mahdollisuuksia ajatella maalauksen aineellisuutta eronteon välineenä. Jo abstraktin maalaustaiteen perinteessä sitouduttiin maalauksen materiaalisuuden ja taiteilijan eleen vaalimiseen tuotannon mekanisoitumista, toisintamista ja kirjallisia sisältöjä vastaan. Kuten runoudessa, ne liitettiin taiteilijan yksilölliseen ilmaisuun erossa sosiaalisista ja yhteiskunnallisista arvoista ja merkityksistä. Kuitenkin, siinä missä Kristeva pohti subjektin prosessuaalisuutta ja kielen poeettisuutta jo modernin runouden edellytyksinä, on maalaus jäänyt nykytaiteen tarinassa tekijän nimeen ja persoonallisen kädenjälkeen liitetyn yhtenäissubjektiajatuksen, alkuperän ja autonomian ideologian sitkeimmäksi ja pitkäikäisimmäksi linnakkeeksi. Maalaustaiteen osalta on vielä oikeastaan kysymättä, mitä merkitsisi sen subjektin käsittäminen -- ei yhtenäisenä tai diskurssiin fetisoituna - - vaan prosessuaalisena, poissa paikoiltaan, tekstuaalisena käytäntönä, joka murtaa atomaarisen subjektin tyhjiön, "sen joka kieltäytyy näkemästä olevansa kielen subjekti".¹⁵¹

Nykymaalaus nostaa suoranaiseksi teemakseen "kielensä subjektin", yhteydet perinteeseensä sekä yhteiskunnan ja taidevallan koodeihin. Samalla moderni pyrkimys puskea diskursiivisuutta, koodeja vastaan ei ole kadonnut minnekään: "subjektin räjähdys kohti heterogeenista materiaalisuutta" on nykytaiteen tekstuaalisessa käytännössä keskeisenä tavoitteena. Mitä merkitsisi lukea maalausta diskurssin koodiston ja "mykän" aineellisuuden välissä? Se taiteen loppu jota Arthur Danto 1980-luvulla maalaili, idealistisen taideteorian loppu tai taiteen liukuma filosofiaan on -- ainakin osaksi -- muuttunut maalauksen uudelleenmäärittelyksi aistimellisena ja aineellisena.

¹⁴⁹ sama, 215.

¹⁵⁰ sama, 210-211.

¹⁵¹ sama, 210.

Jos maalaus määritetään tekstuaalisena käytäntönä ja aineellisuuden työstäminen eronteon välineenä, avautuu aivan uudenlaisia aistimellisen, taktiilisen ja ruumiillisen kosketuksen mahdollisuuksia. Pyrin ruumiinfenomenologisiin teorioihin pohjaten tutkimaan, miten maalauksen aistimellisuuden ja aineellisuuden maailmaa voidaan avata laajemmin tulkinnan kielelle, kehittämään edelleen maalauksen ruumiillisuuden diskurssia. Samalla teoksissa kehkeytyy eteenpäin modernistisen maalaustaiteen aineellisuuspuhe, joka tematisoi kädenjäljen, aineellisen eleen tuotantoon palautumattomana poeettisena liikana, nykyisin esim. maalaamistapahtuman instrumentaalisuuden ja ”ruumiidenvälisyyden” kokemuksen (intercorporeality) tutkimisena. Kehittelen nykymaalauksen aistimellisuutta eteenpäin merkityskenttänä, joka jätettiin formalistisessa maalausteoriassa (Clive Bellin merkitsevästä muodosta Michael Friedin shapeen) käsittelemättä 'toisena': koristeellisuutena, torjuttuna ruumiillisuutena, kitschinä, ylipäättään ei-maalauksen alueena.

III: Viimeinen kuva?

-- käsitetaiteen ja maalaustaiteen keskinäissuhteen problematiikkaa

III. 1. Tabula rasalta diskursiiviseen kehykseen

Tutkin tässä luvussa pitkälti tutkimatonta aluetta, maalaustaiteen ja käsitetaiteen välisiä kosketuskohtia 1960-lukulaiselta 'alkunäyttämöltä' nykypäiviin. Tavoitteenani on osoittaa, että vallitsevan maalauksen lopun tarinan ohella on muitakin vaihtoehtoisia tapoja rakennella nykytaiteen historiaa ja että maalaus tuli itse asiassa angloamerikkalaisiin käsitteellisiin taideilmiöihin verrattuna jo hyvin varhain määritetyksi instituutiokriittisenä, tai Hal Fosterin termin "uusavantgardistisena" taiteen strategiana. Käsitetaiteen kanonisista tekstejä hieman toisin lukemalla paljastuu, että maalaus määriteltiin jo 1960-luvun lopulla diskursiiviseksi käytännöksi, eli suhteena sen institutionaaliin, kontekstuaaliin ja historiallisiin kehyksiin. Tyhjään tauluun päätyvän pelkistysprosessin sijasta maalaus ajateltiin foucault'laisen väitteen merkityksessä: näyttelykontekstista säätyvänä ja konventioitaan kriittisesti tarkastelevana taidetekona. En pyri taiteilija- ja teoskeskeiseen kertomukseen vaan tarkastelemaan nykymaalauksen eräänlaisena käsitetaiteen rajakategoriana.

Yleensä käsitetaiteen ja maalaustaiteen välistä suhdetta hahmotetaan seuraavalla tavalla: Marcel Duchamp teki readymade-teoksiin siirtyessään vuoden 1912-14 vaiheilla teemakseen maalauksen mahdottomuuden ja loi mahdollisuudet puhua "taiteesta yleensä" ajatuksellisena, perinteisistä välinerajoista ja tekniikoista irrotettuna asiana. Maalaus oli Duchampista "retinaalista" ja "olfaktorista" eli näköhavaintojen passiiviseen jäljentämiseen tähtäävä, haiseva ja käsityömainen tekotapa. Maalaaminen oli myös epä-älyllistä ("tyhmä kuin maalari") ja kävisi turhaksi uusien jäljentämistekniikoiden ja rationalisoidun työnjaon myötä.

1960-luvun lopun amerikkalaiset käsitetaiteilijat puolestaan irrottautuivat maalauksen väline-erityisyyden ideologiasta päästäkseen mielestään todellisempiin taiteen luonnetta koskeviin kysymyksiin ja uudenlaisiin tekotapoihin. Taiteen välineeksi tuli kieli, kirjoitettu teksti. 1960-luvun lopun lingvistinen käsitetaide perustui näennäisesti

modernistisen maalauksen perinteen kieltoon ja johti siihen nykyisinkin vielä vallitsevaan näkemykseen, ettei maalaustaiteella enää ole keskeistä kriittistä annettavaa taidenäkemykselle, että se on vanhentunutta taidemytologiaa kierrättävä ja kesyn kaupallinen taidelaji. 1970-80-luvun jälkistrukturalismista ja feminismistä vaikutteita saaneessa uskäsitetäiteessä painopiste siirtyi sitten minuutta, sukupuolta, etnisyyttä, luokkaa jne. määrittävien diskursiivisten suhteiden manipulaatioon ja taiteen sosiaalisten ehtojen tutkimiseen. Tekniikkana olivat usein valokuvaa ja tekstiä yhdistelevät teokset. Ajatus maalauksesta erityisenä välineenä kävi yhä vanhanaikaisemmaksi. Uskäsitetäiteen kimmokkeena voi nähdä osaksi juuri silloisen ”maalaustaiteen uuden nousun”, eli uusekspressiivisen, tyylipluralistisen tai uusesittävän ”New Image”-maalauksen, joka toimi polttoaineena kaupallisuuden, loppuunpureksitun museotaiteen, maskuliinisen tekijyyden mystifikaation ja ilmaisun autenttisuuden kritiikille.¹⁵²

Amerikkalainen teorianmuodostus on Clement Greenbergistä lähtien hallinnut nykytaiteen määritelmiä: Serge Guilbault jopa totesi New Yorkin varastaneen modernin taiteen idean. Käsitetaiteen historiaakin on kirjoitettu pitkälti Greenbergin taidenäkemykseen kohdistuneen kritiikin historiana, mitä se Yhdysvalloissa tietysti pitkälti olikin: maalauksesta historiallisena traditiona ja autonomisena välineenä haluttiin luopua ja määritellä taide uudelleen suhteena ympäröivään todellisuuteen. Minimalismi ja lingvistinen käsitetaide ja ylipäättään uudet paikkasidonnaiset taidemuodot, ympäristötaide, body art, videoteokset, performance... hajakeskittivät taideteoksen ja irrottivat taiteen kysymyksenasettelut maalauksen maalauspinnan estetiikasta ja pelkästään visuaalisen kokemuksen painotuksesta joihin Greenbergin taideajattelu oli ne rajannut. Greenbergin seuraajan Michael Friedin *Art and Objecthood* –teksti (1967) oli viimeinen yritys puolustaa modernistisen maalaustaiteen merkityksiä: se tuomitsee ”teatterillisiksi” aikaan ja paikkaan levittäytyvät uudet taidemuodot.

¹⁵² Bird & Newman 1999, 8-9.

III.1.a) käsitetaiteen dematerialisaatiomalli ja sen kumouksellinen avantgardismi

Modernistisen maalaustaiteen ja avantgardistisen käsitetaiteen tavoitteita yhdisti kuitenkin edelleen tabula rasa-malli, puhdistusprojektin idea, jonka tavoitteena oli nyt vain maalauksen loppu kokonaisuudessaan ja ”varsinaiseen”, eli epäaineelliseen ja taiteen ideaa pohtivaan käsitetaiteeseen siirtyminen. Varhainen käsitetaide määriteltiin juuri dematerialisaation, näkyvästä taideobjektista irtautumisen ja ajatuksellisuuden korostamisen kautta. ”Perinteisen, maalaukseen, kuvanveistoon ja grafiikkaan perustuvan kuvataiteen katsottiin saavuttaneen nollapisteensä ja käsitetaide saattoi lähteä puhtaalta pöydältä. Uskottiin uuteen, rehellisempään ja totuudellisempaan taiteeseen. Tässä mielessä käsitetaide kytkeytyi historiallisen avantgarden ajatusmaailmaan – jopa naiivin idealistisesti.”¹⁵³

Menneestä irtautuminen kanavoitui 1960-luvulla yhdysvaltalaisessa taidemaailmassa myös identiteetin määrittelyä: esim. minimalistit halusivat erottaa kokonaan työnsä ”eurooppalaisesta taiteesta” ja siihen liitetystä perinteellisyydestä. Donald Judd korosti ”valtavaa katkosta eurooppalaisen ja amerikkalaisen maalauksen välillä huolimatta niiden muotomallien samankaltaisuudesta”: hän halusi eroon eurooppalaisen taiteen ”a priori” –rakenteista, joiden nähtiin liittyvän rationalistiseen filosofiaan, Descartesin perinteeseen.¹⁵⁴ ”It was the ‘compositional structures’ of ‘European art’ that Judd most forcefully abjured, for he believed they carried ‘with them all the structures, values, feelings of the whole European tradition.’ It suits me fine if that’s all down the drain.”¹⁵⁵ Ajateltiin, että käsitetaide ja minimalismi muuttivat taiteen arvot ratkaisevasti ja kerralla: koko taiteen paradigma muuttui.¹⁵⁶ Lingvistisen käsitetaiteen ja minimalismin spesifien objektien kritiikkien jälkeisestä näkökulmasta maalaaminen voisi pönkittää enää pelkästään taantumuksellista modernistista ideologiaa. Korkeintaan sitä voitaisiin käyttää käsitetaiteen tekniikkana muiden tekniikoiden ohella, mutta silloin maalauksen pohdinnalla ei sinällään olisi merkitystä.¹⁵⁷

¹⁵³ Sakari 2000, 28.

¹⁵⁴ Judd 1966/1996, 118.

¹⁵⁵ Sama sekä Godfrey 1998, 111-112.

¹⁵⁶ Esim. Bird & Newman 1999, 5.

¹⁵⁷ Maalauksen käyttöön pelkkänä käsitetaiteen tekniikkana on viitannut esim. Douglas Huebler, ks. Morgan 1996, 51.

Teoksen näkyvän, aineellisen ja ajatuksellisen puolen erottaminen on hallinnut voimakkaasti käsitetaiteen määritelmiä. Lucy Lippard hahmotti käsitetaiteen varhaisvaiheen 1966-1972 nimenomaan *dematerialisaation* näkökulmasta: ”kyse ei niinkään ole siitä että olisi päästy objektista eroon, vaan siitä ettei teoksen materiaalisuudella ole niin väliä kuin sillä mitä taiteilija sillä tekee.”¹⁵⁸ Käsitetaiteen merkitys oli teoksen herättämissä ajatuksissa eikä teoksen näkyvällä asulla, vaikkapa konekirjoitetun tekstin typografialla nähty itsessään merkitystä.¹⁵⁹ Dematerialisaation kautta vastustettiin myös taiteen kaupallisuutta: ajateltiin, ettei aineetonta teosta voitaisi ostaa ja keräillä. Teosobjektin hajakeskityksellä, esim. postitaiteella tai julkaisemalla teokset lehti-ilmoituksina pyrittiin taiteen demokratisoimiseen, verkostoimaan se irti taidekeskusten ja –maailman elitistisistä kulutus- ja katsomistavoista, sekoittamaan taide elämään.¹⁶⁰

Dematerialisaatio merkitsi myös perinteisistä taiteen ilmaisumuodoista irrottautumista. Lippard toteaa, miten pyrittiin irti ”kehys- ja jalustasyndroomasta, johon taide oli päätynyt 1960-luvun puolivälissä”. Hänen mukaansa käsitetaide pohjautui amerikkalaisessa taidemaailmassa 1950-60-luvuilla vaikuttaneiden dadan, zen-buddhismiin ja minimalismiin pyrkimyksiin aloittaa puhtaalta pöydältä, tabula rasa. Hän myönsi 1997 tavoitteen epäonnistuneen, mutta piti sitä edelleen utooppisuudessaankin tärkeänä käsitetaiteilijoiden toimintaa motivoineena päämääränä.¹⁶¹

Lippard muotoili käsitetaiteen varhaisvaiheen ääriviivat: ”Haluaisin tämän kirjan (*Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, 1973) heijastavan vähittäistä veistoksellisten tavoitteiden merkityksen vähenemistä, ja kirjan edetessä olen tarkoituksella keskittynyt enenevässä määrin tekstuaalisiin ja valokuvateoksiin. Tämä ei tarkoita, etteivätkö monet itseäni suuresti kiinnostavat taiteilijat edelleen työskentelisi maalauksen ja kuvanveiston keinoin, vaan yksinkertaisesti sitä, että tässä kirjassa tutkitut ilmiöt tapaavat välttää näitä ratkaisuja.”¹⁶² Varhaisen kansainvälisen käsitetaiteen ilmiöt on näin kanavoitu yhdysvaltalaisen taideteorian pohjimmiltaan

¹⁵⁸ Lippard 1997, 6.

¹⁵⁹ Esim. Siegelaub 1969: ”The exhibition consists of the ideas communicated in the catalog; the physical presence of the work is supplementary to the catalog.” (Lippard 1997, 71).

¹⁶⁰ Lippard 1997, xviii.

¹⁶¹ sama, viii.

modernistisiin, abstraktin maalaustaiteen avantgardenäkemykseen pohjautuviin rajoihin: muutos tapahtuu puhtaalta pöydältä, tradition nollapisteestä ja mahdottomana tavoitteena on taide puhtaana absoluuttisena kielellisenä ideana, tai energiana, atomeina, ilmana...kuten esimerkiksi *Art & Language* ilmapilareissa ja Robert Barryn jalokaasuteoksissa.

Käsitetaiteen välineenä oli kieli, ja tavoitteena taidemääritelmän kyseenalaistaminen. Eräät konseptualistit kielsivät maalauksen perinteen Lippardia ohjelmallisemmin: Joseph Kosuth suoranaisesti perusti taidemääritelmänsä maalauksen hylkyyn. Hänen kanonisen muotoilunsa (1969) mukaan maalaustaiteesta väline-erityisenä ja traditionaalisenä taiteenlajina oli luovuttava, jotta voitiin määritellä, mitä taide yleensä, eli kielellisenä kategoriana on:

”Taiteilijana oleminen merkitsee nyt taiteen luonteen kyseenalaistamista. Jos kyseenalaistetaan maalaustaiteen luonne, ei voida kyseenalaistaa taiteen luonnetta. Jos taiteilija hyväksyy maalauksen tai kuvanveiston hän hyväksyy tradition joka seuraa näiden mukana. Näin siksi, koska sana taide on yleinen ja sana maalaus erityinen. ...Maalaus on yhdenlaista taidetta. Jos teet maalauksia, et kyseenalaista taiteen luonnetta. Hyväksyt silloin taiteen luonteeksi eurooppalaisen maalaus-kuvanveistodikotomian.Kaikki taide Duchampin jälkeen on käsitteellistä luonteeltaan koska taide on olemassa vain käsitteellisesti.”¹⁶³

Monien sukupolvensa taiteilijoiden tavoitteiden mukaisesti Kosuth halusi lopettaa kerralla koko formalistisen ja esteettisen taideperinteen: maalaus perustui "morfologisille, materiaalisille ja teknisille ennakko-oletuksille", mikä määritteli taiteen "valmiina", perinteisiin rajoihin. Käsitetaiteen merkitys määrittyi sitävastoin siitä miten pitkälle se pystyi lisäämään taidekäsitteeseen, tuottamaan uusia määritelmiä taiteesta pelkästään kielellisten väitteiden tasolla.

Lippard kokosi *Six Years*-teokseensa erittäin laajasti kansainvälisen käsitetaiteen ilmiöitä, mutta esittää ne tarkemmin erittelemättä, aikajärjestyksessä etenevänä

¹⁶² sama, 6.

massana, jolloin suunnan tavoitteiden moninaisuus hämärtyy. Esim. Daniel Burenin tekstejä ja teoksia esitellään kirjassa moneen otteeseen, sikäli kun hän julistaa maalaustaiteen loppua yksilölliseen tekijyyteen ja esteettiseen autonomiaan liittyvänä asiana, mutta valikoimassa ei referoida kuin otsikolta esim. vuodelta 1969 olevaa, Kosuthin *Art as Philosophy* –manifestin kanssa samanaikaista ja ehkä jopa tätä kommentoivaa *Beware!*-tekstiä, jossa Buren kritisoi ohjelmallisesti näkyvästä abstrahoidun taiteen mahdollisuuksia.¹⁶⁴ Burenin varhainen tuotanto voidaan tietysti sisällyttää dematerialisaatiotavoitteeseen siinä laajassa mielessä että huomio siirtyy teoksen objektiudesta sen herättämiin kysymyksiin. Mielestäni hänen teostensa monet piirteet eivät kuitenkaan tyhjene kitkatta näkemyksen rajoihin ja eräät keskeiset tavoitteet kuten maalauksen uustulkinta huuhtoutuvat dematerialisaatioluennan mukana.

Burenin teokset osoittavat käsitetaide- ja maalaus käsitysten rajoja kiinnostavasti silläkin tavoin, että vaikka ne toisaalta on imaistu ongelmattomasti käsitetaiteen kategoriaan (yhteen Kosuthin kera) (Alberro 1999), ja nähty provokatorisena maalauksen loppuna (Crimp, cit. Wallenstein 2001), niin on myös kysytty ovatko ne visuaalisuutensa takia käsitetaidetta lainkaan (Sandqvist; cit. Sakari 2000). Ne on kyseenalaistettu myös ”käsitteellisinä” maalauksina koska ne eivät ole esittäviä kuvia (Harrison 2001). Niissä on siis vallitseviin määritelmiin hankalasti tyhjentyvää potentiaalia.

Tutkin seuraavissa luvuissa mahdollisuutta hahmotella käsitetaiteen ja maalaustaiteen suhdetta hieman erisuuntaisesti kuin tähän asti on tehty. En tietenkään kiellä 1960-luvun taiteessa tapahtuneita merkittäviä muutoksia, taiteen paradigman siirtymää visuaalis-autonomisesta tekstuaalis-kontekstuaaliseen. Päinvastoin tavoitteeni on osoittaa, että maalauksen uudelleenmäärittelyllä tai diskursiivisen maalausnäkömyksen synnyllä oli dekonstruoivaa potentiaalia jo kehkeytymässä olleeseen vallitsevaan

¹⁶³ Kosuth 1999/1969, 163-164.

¹⁶⁴ Myös useat amerikkalaiset käsitetaiteilijat kuten Robert Smithson, Dan Graham ja Carl Andre sanoutuivat irti ajatuksen ja aineen jaosta vaikka heidän tuotantonsa sitoutui taiteen merkityssiirtoon objektiudesta ajatukselliseen suuntaan ja uudenaikaisiin tekotapoihin. Esim. Smithson 1969: ”I think that conceptual art which depends completely on written data is only half the story; it only deals with mind and it has to deal with the material too.” (Lippard 1997, 89). He eivät kuitenkaan olleet kiinnostuneita maalauksen liittyvistä kysymyksistä.

käsitetaidemääritelmään. Pyrin näin tuomaan lisäjuonteeseen käsitetaiteen uusiin luentoihin.

III.1. b) käsitetaide paradigmanmuutoksena

Käsitetaide on usein määritelty kokonaisvaltaisena taiteen paradigman muutoksena suhteessa modernismiin varhaisen demateriaalisaatiomallin jälkeenkin.¹⁶⁵ Tapahtuihan käsitetaiteessa keskeinen siirtymä puhtaan näkemisen ideologiasta ajatukselliselle tasolle, taiteen itseanalyttisyydestä sen sosiaalisiin ehtoihin ja merkityksiin, taiteilijan tekemistä objekteista katsojan tulkintoihin ja toimintaan... Käsitetaiteen syntyä onkin luettu irrottautumisena Brysonin hahmottamasta havaintomallista, taiteen merkitysten rajaamisesta kuvauskohteiden jäänköksettömyyteen toisinnettavuuteen ja havaitsevan subjektin psykologiaan, minkä ruumiillistumana juuri maalaustaide oli länsimaissa toiminut. Esim. Marja Sakari toteaa, miten ”käsitetaide muutti ratkaisevalla tavalla käsityksiä kuvataiteesta visuaalisena havainnon taiteena. Kun taide aikaisemmin oli yrittänyt piilottaa merkikilonteensa mimeettisyyteen, toi käsitetaide eksplisiittisesti esiin taiteen käsitteellisyuden ja merkkimaailman. Siirtäessään taiteen kielellisyyden alueelle käsitetaide sanoutui irti modernismin visuaalisuuden logiikasta tuoden taiteen ”tiedostavaan” koko sen monimutkaisen merkityksenannon kentän, joka modernismissa oli pyritty puhtauden nimissä unohtamaan”.¹⁶⁶

Myös Sakari kuvailee miten käsitetaide merkitsi kokonaan uudenlaisen taiteen maailmankuvan kehittymistä. Siinä missä modernismissa korostettiin universaalia puhtaan näkemisen ideologiaa ja sulkeistettiin verbaalinen sisältö teoksesta, niin käsitetaide kumosi tämän retinaalisuuden paradigman ja taiteen havaitseminen alkoi tapahtua emotionaalis-kognitiivisen näkemisen kautta. Hänen mukaansa näin ”palataan modernismia edeltäneen vanhemman taiteen havaitsemisen paradigmaan sillä erotuksella, että käsitetaide minimoi katsottavan kuvan ja siirtää mimeettisyyden koskemaan ideaa, tietoa tai ajatusta itseään.”¹⁶⁷ Sakari toteaa vielä, että ”käsitetaiteessa on kysymys kokonaan uudenlaisesta taiteen kielestä. Esittävässä

¹⁶⁵ Sakari 2000, 68. Buchloh 1999.

¹⁶⁶ Sakari 2000, 46.

¹⁶⁷ Sakari 2000, 68.

maalaus- ja kuvanveistotaiteessa teoksen sisältö ja ilmaisu olivat yhteneväiset teoksen sisältämän ajatuksen tai idean kanssa ja luettavissa teoksen representaatiossa. Käsitetaiteessa teos on olemassa vasta ajatuksellisessa prosessissa, jonka näkyvät elementit, kirjoitus ja kuvat laukaisevat”.¹⁶⁸

Ajatus ”teoksen sisältämästä ideasta tai ajatuksesta” muistuttaa Craig Owensin ehdotusta siitä miten modernistinen maalaus toimisi romanttisen symbolin tavoin niin että teoksen sisältö sulautuu sen muotoon ja ikäänkuin hohkaa esille teoksen visuaalisen hahmon kautta, kun taas käsitetaide toimii postmodernistiselta ”allegoriselta” pohjalta niin että sisältö tuottuu vasta lykkäyksen ja eron kautta, kontekstiin sidotussa tulkinnassa.¹⁶⁹ Sakari toteaa laajemmin, että käsitetaide tuotti vaateen teosta ympäröivien sosiaalisten ja diskursiivisten yhteyksien tajuamisesta: erityisesti ”(uus)käsitetaiteen visuaalisen ja tekstuaalisen viestin ymmärtäminen edellytti myös kontekstin tiedostamista. Kommunikaatio tapahtuu teoksen visuaalisen ilmaisun toimiessa merkin tai koodin tavoin. (Modernistisen) esteettisesti painottuneen havaitsemistavan sijaan katsojalta edellytetään sekä ajattelua että tietoisuutta nykyaikaisen luonteesta, taidekäsityksistä ja taiteen traditiosta.”¹⁷⁰ Käsitetaide ei enää perustu pyyteettömän katsomisen ja puhtaan näkemisen ideologialle kuten abstrakti maalaus. Sitä määrittää teoksen näkyvän ilmeisen ja ajatuksellisen sisällön välille aukeava kuilu, eli teoksen merkitys ei näy sen visuaalisesta hahmosta sellaisenaan.

Ajatus käsitetaiteesta paradigmanmuutoksena verrattuna havaintomalliin kumuloitui teoreettisella tasolla Lippardin dematerialisaation ideaa: taide irtautuu puhtaasta näkyvyydestä ja siitä tulee lukemisen asia. Teosten lukeminen asettuu käsitetaiteen varhaisvaihetta enemmän sosiaaliin ja diskursiivisiin yhteyksiinsä, ajatus jota varsinkin uskäsitetaiteessa 1970-luvulta lähtien korostettiin.

Käsitetaiteen ja modernismin välistä suhdetta voidaan lähestyä kuitenkin toisestakin näkökulmasta. Taiteen maailmankuva toki muuttui 1960-luvulla merkittävästi kun modernismin maalaustaiteen edellyttämä puhdas optisuus kumottiin käsitetaiteessa tekstillä, taiteilijan ”aineettomilla” intentionaalisilla akteilla ja minimalismissa

¹⁶⁸ Sakari 2000, 17.

¹⁶⁹ ks. Owens 1984, 209.

¹⁷⁰ Sakari 2000, 69.

laajentamalla taideteoksen merkityksiä mm. ruumiinfenomenologiseen suuntaan. Maalaus ei kuitenkaan jäänyt kokonaisvaltaisesti havaintomallin loukkuun: sitäkin pohdittiin diskursiivisuuden ja kontekstuaalisuuden näkökulmasta. Tätä siirtymää voidaan hahmottaa -- ei niinkään kokonaan uuden lanseeraamisena ja samalla 'paluuna' oletettuihin modernismia edeltäneisiin katsomistapoihin -- vaan tradition ehtoja pohtivana uudistavana työnä.

Sven-Olov Wallenstein ajatteli että maalaus vankkana historiallisena perinteenä kestää huomattavaakin muutosta. Modernistinen maalaus saattoi vapautua kokonaan kuvaamisesta ja narraatiosta, mutta se ei silti lakannut olemasta luettavissa maalauksena, eikä tässä mielessä katkaissut yhteyttä menneisyyteen.¹⁷¹ Thierry de Duve meni vielä pidemmälle ehdottaessaan, että readymadet ei-maalauksina kommentoisivat abstraktin maalauksen ehtoja: ne paljastaisivat että teollisina aikoina, jolloin taideteoksen esteettinen aura himmenee, on näyttelyarvo, institutionaalinen status perimmäinen maalauksen rajaa säättävä reunaehto. Jos nojaututaan maalauksen nimeen, sen "pitkään historiaan" eli institutionaalisesti tuotettuun määritelmään, jopa readymade alkaa näyttäytyä maalauksen rajatapauksena.

de Duve onkin sitä mieltä, että "maalauksen historia on lainsäädäntöä joka kuljettaa maalauksen nimeä yhdessä niiden objektien kanssa jotka luokitellaan tällä nimellä, huolimatta tässä traditiossa tapahtuvista katkoksisista, joita jotkut kutsuvat vallankumouksiksi, toiset paradigmanmuutoksiksi, mutta jotka pikemminkin voitaisiin nähdä perustavina muutoksina 'regulatiivisissa ideoissa'."¹⁷² Ehkä siirtymää modernismin alkuperäisyyttä, perustaa ja loppua käsittelevästä ajattelusta maalauksen diskursiiviseen käytäntöön voitaisiin ajatella tällaisen muutosmallin kautta?

Voitaisiinko ajatella, että 1960-luvun lopulla tapahtuu uusi maalauksen perinnettä jatkava ja sen merkityksiä muuntava kellutus. Maalauksiteoksen merkityksiä siirretään havaintomallista diskursiivisen käytännön suuntaan, esteettisestä instituutiokriittiseen. Universaalien esteettisten kielen malli purkautuu ja maalausta luetaan uudella tavoin suhteessa perinteisiin rajoihinsa, ehtoihinsa ja edellytyksiinsä, esitystilaan, levitykseen, kauppaan, materiaaliin käytäntöihin, alustaan, tekniikoihin, päivitetään teknologiaan

¹⁷¹ Wallenstein 2001, 301-302

ja historiallisen traditionsa raameihin. Tämä tapahtuu kontekstuaalisten ja instituutiokriittisten maalausväitteiden keinoin. Maalauksen kategoriaa koetellaan mutta se säilyy merkitsijänä, jonka ympärillä uudelleenmäärittävä työ tapahtuu. Maalaus tai modernistinen maalaustaide tulee foucault'laiseksi arkistoksi nykytaiteen käytännölle.

Näkökulmani tarjoaa käänteisen perspektiivin hahmottaa 1960-luvulta lähtevää taiteen muutosta. Se merkitsee, että ”taidetta” ei voida määritellä yleisesti, puhtaalta pöydältä, perinteistään, teemoistaan, genreistään, tekniikoistaan, institutionaalisista kehyksistä ja ilmenevistä, aistimellisista merkityksistä irrallisena asiana.¹⁷³ Nyt voidaan rakentaa toisenlainen, enemmän historiallista vuoropuhelua korostava genealogia maalauksen ja käsitetaiteen suhteesta ja nähdä esim. Joseph Kosuthin lingvistisen käsitetaiteen tautologiset taideväitteet perinteisempänä modernistisena taiteena kuin Daniel Burenin samanaikainen diskursiivinen maalaus.

III. 2. Maalaustaiteen ja käsitetaiteen kitkainen kenttä

Käsitetaiteen nykytutkimuksessa (Alberro 1999, Sakari 2000) huomioidaan jo monia modernistisista maalaustaiteen suunnista käsitetaiteeseen ulottuvia muutoslinjoja.¹⁷⁴ Todetaan esimerkiksi, miten modernistisen maalauksen ja kuvanveiston itseanalyysin ajatus johti systemaattisesti problematisoimaan perinteisen taideteoksen elementit. 1960-luvulla Clement Greenbergin ajatukset maalaustaiteen itseanalyttisyydestä saivat suoran jatkeen Joseph Kosuthin käsitetaidenäkemyksessä, jossa analyyttisin taideväittein kyseenalaistetaan taiteen määritelmää.¹⁷⁵ Ylipäätään varhaiset puhtaaksiviljellyimmän lingvistis-analyttisen käsitetaiteen määrittelijätään, kuten Kosuth, eivät varsinaisesti poissulkeneet maalausta (merkityksessä maalaustekniikkaa tai pintaobjektia) käsitetaiteesta, kuten monesti on ajateltu.¹⁷⁶ Myös eräät 1960-70-

¹⁷² De Duve cit. Wallenstein 2001, 302.

¹⁷³ Harrison 2001, 70; ks. myös Schwabsky 2002, 7.

¹⁷⁴ Alberro 1999, cit. Sakari 2000, 29-30.

¹⁷⁵ ks. esim. Krauss 1999, 10.

¹⁷⁶ ks. Kosuth 1999/1969, 173. Kosuth sanoo esim. Jasper Johnsin Target-maalauksen esittävän analyttisiä väitteitä taiteesta. Myös On Kawaran päivämäärämaalaukset lasketaan orastavaan käsitetaiteeseen: “His continued use of ‘painting’ as a medium is, I think, a pun on the morphological characteristics of traditional art, rather than an interest in painting “proper”.

luvun vaihteessa tiukimmin kielellis-tekstuaalista käsitetaidetta tehneet taiteilijat, kuten *Art & Language* –ryhmä, ovat 1980-90-luvun kuluessa siirtyneet tarkastelemaan nimenomaan maalauksen merkityksiä. Systemaattisempaa tutkimusta maalauksen ja käsitetaiteen suhteesta ei kuitenkaan ole tehty.

Marja Sakari toteaa myös, miten käsitetaiteen määritelmät ovat olleet jo 1970-luvun alusta lähtien varsin pluralistisia. On huomautettu miten Joseph Kosuthin ja varhaisen *Art & Language*-ryhmän kielellinen ja ”epämateriaalinen” määritelmä on ollut selvästi hallitsevin,¹⁷⁷ toisaalta varhaisenaan käsitetaiteen aluetta ei ole koskaan tiukasti rajattu pelkästään epämateriaalis-analyyttiseen, vaan siihen on sisällytetty mm. arte povera-, maa- ja ympäristötaide-, performance-, bodyart – teoksia ym., ja myös rajat minimalismiin ovat olleet horjuvat.¹⁷⁸ Sakari toteaaakin, miten aina puritaanisen lingvistis-tautologisen käsitetaiteen rinnallakin ”esineellisyys” oli monella tapaa läsnä teoksissa, performancejen fyysisyydestä esineinstallaatioihin.¹⁷⁹ 1970-luvun alun kokoavat käsitetaiteen katselmukseltaan eivät tehneet selkeää eroa ”puhtaan käsitetaiteen” ja muiden taiteilijoiden välillä: ”käsitetaiteessa oli kyse muuttuneesta asenteesta taiteeseen, perinteisestä taiteesta poikkeavista ilmaisumuodoista ja erilaisesta taidekäsitteestä.”¹⁸⁰

Maalaus on kuitenkin ollut nykyisyyteen asti käsitetaiteen kannalta erittäin ambivalentti luokka riippumatta miten laajasti, suppeasti tai ”esineellisesti” käsitetaide määritellään. Vasta 1990-luvulla ja vuoden 2000 jälkeen on ilmestynyt joitakin lähinnä näyttelyihin liittyviä tutkimuksia, joissa puhutaan käsitetaiteesta ja maalauksesta, maalauksen laajennetusta kentästä tai ”siirretystä ja jaetusta” maalauksesta.¹⁸¹ Termi ”käsitteellinen maalaus” on loistanut poissaolollaan erityisesti tieteellisemmissä maalausta pohtivissa teksteissä, mikä ilmentää tätä tilannetta.

¹⁷⁷ Alberro 1999, xvii.

¹⁷⁸ Bird & Newman 1999, 2.

¹⁷⁹ Sakari 2001, 27.

¹⁸⁰ Sama, 32.

¹⁸¹ Sven-Olov Wallensteinin uraa-avaava kirjoitus *Måleri-det utvidgade fältet* ilmestyi 1994 sekä maalauksen laajempi taideteoreettinen kartoitus *Den sista bilden* 2001; muita aluetta käsitteleviä ja sivuavia teoksia ovat Melville, Armstrong, Lisbon: *As Painting: Division and Displacement* (2001); Harrison: *Conceptual art and Painting* (2001); Rorimer: *New Art of the 60s and the 70s: Redefining Reality* (2001); *Unframed: Practices and Politics in Women's Contemporary Painting* (2004), Vitamin P –*New Perspectives* (2002), *Painting on the Move* (2002).

Toisaalta tämänhetkisissä laajemmissa nykymaalauksen yleiskatsauksissa näkee joskus myös väitteen että ainakin kaikki merkittävämpi tämänhetkinen maalaus on "käsitteellistä".¹⁸² Kun käsitteellisyyttä aletaan tarkemmin pohtia, se kuitenkin hapertuu aika kyseenalaiseksi kategoriaksi: joudutaan toteamaan, miten käsitetaiteen perusideat nykymaalauksessa oikeastaan vain purkautuvat. Esim. Barry Schwabsky (2002) linjaa 1990-2000-luvun vaihteen kansainvälisen maalaustaiteen tilaa: hän toteaa miten siinä on luovuttu niin 1950-60-luvun abstraktin maalauksen ja konseptualismin taiteen yleisolemuksen etsinnästä kuin itsereflektiivisistä tavoitteestakin. Abstraktiosta ollaan "käännytty takaisin" erityisten genrejen kuten maiseman tai historiamaalauksen tekoon... Teoksilla ei pyritä myöskään enää kapinoimaan maalauksen rajaa testaamalla taidediskurssia vastaan vaan teokset lähestyvät täysin institutionalisoitua käytäntöä: abstrakti edistysmalli ei enää toimi, eikä kukaan kyseenalaista että työskennellään yht'aikaa sekä esittävällä että abstraktilla.

Schwabskyn mielestä edistysmalli on korvautunut taiteilijoiden suhteellisilla, fiktiivisilläkin asemilla: maalausten merkityksiä on katsottava eri näkökulmista, eivätkä maalarit enää esitä kysymyksiä taiteen olemuksesta modernistien ja konseptualistien tavoin. Tämän sijasta korostetaan koristeellisuutta ja abstraktiota kierrätetään vanhentuneena tyylinä, jota hän kutsuu "manieristiseksi": "maalaus suuntautuu eloisasti kohti historiallisuuttaan". Hän toteaa myös, että nykyisin on maalauksen luonteen tai idean (mikä maalaus on?) sijasta tärkeämpää pohtia miten se on tai tuottuu, maalaustekoa itsessään. Teos määrittyy tämän prosessin päätepisteenä ja teoksen merkitys siirtyy taktiilisiin ulottuvuuksiin, plastiseen suhteeseen materiaaleihin.¹⁸³

Schwabskyn hahmotelma summaa monia keskeisiä suomalaisenkin nykykuvataiteen piirteitä ja tärkeitä diskurssimallin osasia: edistysmallin haaksirikon, yksittäisen teon korostamisen, institutionaalisuuden, aineellisuuden merkityksen, suuntautumisen maalauksen historiallisuuteen... mutta hänen näkemyksensä on hieman vetinen, esimerkiksi ajatuksessa manierismista tuntuu vielä riippuvuus tyylipluralismin retoriikasta. Lisäksi hänen analysoimansa *Vitamin P* -valikoimaan valitut maalaukset

¹⁸² Schwabsky 2002, 6.

edustavat pääosin perinteistä tauluformaattia, joten välineen hajakeskityksen problematiikkaa vain sivutaan ja 'maalauksen laajennetun kentän', tilallisuuden ja ajallisuuden ongelma jää käsittelemättä. Schwabskyn hahmotelma on kuitenkin viite siitä, miten diskursiiviselle maalausteorialle on tilaus nykytaiteen tutkimuskentässä. Kehittelen sitä seuraavissa luvuissa eteenpäin.

III. 2.a) Käsitteellinen maalaus ja maalaus diskurssina

Käsitetaiteen syntyä voidaan toki tarkastella irrottautumismallin sijasta historiallisten jatkumoidenkin näkökulmasta. Tällöin sen taustaa on löydettävissä monenlaisista modernistisista taideilmiöistä. Hahmottelen tätä kontekstia lyhyesti jo mainitsemieni Hal Fosterin (1996) ja Thierry de Duven (1996) avantgarden jaotteluiden avulla (ks. s. 35).

Maalauksen ”käsitteellisyydestä” puhumisen laajimpana taustana voidaan nähdä taidelajien rajoja kyseenalaistava, esteettistä objektia kritisoiva ja taiteen ja elämän rajaa hämärtämään pyrkivä traditio modernismin piirissä. Yhteisenä nimittäjänä näillä suuntauksilla on ollut taiteen rajankäynti teknologiaan ja kuluttamiseen, yhteiskuntasuunnitteluun, populaarikulttuuriin, arkkitehtuuriin ja designiin, siis abstraktin taiteen esteettisen diskurssin huojuttaminen. On tullut jo esille, miten 1920-luvun venäläinen konstruktivismi teollisine ja rationaalisine ideoineen edelsi monia käsitetaiteen keskeisiä teemoja. Taiteilijan kädentaito ja koherentin teoksen käsite menettivät merkitystään kun taideteoksen käsitettä pohditaan suhteessa teknologiseen konstruktion ja kaavamaiset rakenteet ilmestyvät ilmaisevan sommittelun tilalle. 1960-luvun kielellistä käsitetaidetta edeltävänä, Duchampilta periytyvänä strategiana on nähty myös taideteoksen esteettisen sisällön kieltäminen, lähinnä siinä mielessä että teoksen merkitys alkoi läheta informaatiota.

Käsitetaiteen edeltäjänä voidaan pitää myös dadasta ja Fluxuksesta periytyneitä pyrkimyksiä, jotka johtivat 1950-luvulta lähtien kyseenalaistamaan maalaustaiteen autonomiaa ja uudelleenmäärittämään sen rajoja. Kuten Robert Rauschenberg 1959

¹⁸³ Sama, 6-10.

totesi: "maalauksella liittyy sekä taiteeseen että elämään. Kumpakaan ei voida tehdä. Yritän toimia kuilussa niiden välillä....Kangas ei koskaan ole tyhjä."¹⁸⁴ Jasper Johns rikkoi ei-esittävän kuvapinnan merkeillä, logoilla ja tarve-esineillä, mikä radikalisoitiin myöhemmin popin sarjallisissa populaarikuvastoa kierrättävissä töissä ja esineiteoksissa. Niinikään taiteen esittämisaikaa alettiin problematisoida 1950-60-luvulta lähtien (esim. vaikkapa Yves Kleinin maalatuissa galleriatiloissa tai Rauschenbergin flatbed-maalauksissa) ja sekoittaa teos arkkitehtoniseen ympäristöön ja julkiseen kontekstiin.

Tämä maalausta ”venyttävä” määritelmä tarkoittaa modernistisen abstraktin maalauksen välineideologian murtamista, taiteenlajien rajojen häivyttämistä ja populaari- korkeataiteen rajojen kyseenalaistusta esim. arkisia käyttömateriaaleja hyödyntämällä. Tällaiset maalaukset kyseenalaistavat tekijän ilmaisevan roolin taiteen merkitysten takaajana valmismateriaalien kierrätyksen, esim. valokuvan käytön takia. Katsoja saa yleensä merkittävämmän roolin taiteen kokijana, joskus osallistujanakin. Silloin harvoin, kun käsitteellisyydestä ennen 1990-lukua on puhuttu maalauksen yhteydessä, se on liitetty poptaiteilijoiden tai valokuvaa hyödyntävien maalareiden kuten Andy Warholin ja Gerhard Richterin teoksiin, joista on käytetty nimitystä *conceptual painting*.¹⁸⁵ Mielestäni termiä on kuitenkin turha käyttää tässä hyvin laajassa merkityksessä, yhtä yleistävästi voitaisiin puhua vaikka ”postmodernista maalauksesta”. En puutu tutkimuksessani paljoakaan tähän *readymade*-genealogian haaraan, koska sen historiaa voidaan kirjoittaa esim. popin, uusrealismin, hyperrealismin jne. konteksteissa, eivätkä nämä suunnat varsinaisesti problematisoi tai käsittele maalausta maalauksena.

Maalausta venyttävien suuntausten rinnalla voidaan erottaa 1950-luvulta lähtien maalaustaiteen esineellinen ja reduktiivinen pyrkimys. Se periytyy abstraktin maalaustaiteen tavoitteesta pelkistää maalaus olennaisimpiin piirteisiinsä, mutta ulottuu sen estetiikan tuollepuolen, silkan esineellisyyden rajalle. Päädytään esineiteoksiin, jossa maalauksen materiaallinen tuki tulee maalauksen teemaksi, tai

¹⁸⁴ Rauschenberg 1959/1996, 321.

¹⁸⁵ Andy Warhol nimitti ”käsitteelliseksi maalauksiksi” 1980-luvulla *Rorschach*- ja *Oxidation*-sarjan teoksiaan, jotka voidaan nähdä ajan ekspressiivisen elemaalauksen simulointina.

maalauksen merkityksenä on olla silkka maalausprosessin aineellinen tuote. Maalauspinnan ja maalauspuhjan tai esineen väliseen dynamiikkaan liittyvää modernismin rajankäyntiä toteuttivat mm. Frank Stellan, Agnes Martinin ja Ad Reinhardtin esinemaalaukset ja monokromit, joihin liittyy jännite visuaalisena faktana tai absoluuttisena ideana nähdyn pinnan ja teoksen konkreettisen objektiuden välillä. Teokset työstävät esteettisen uniikkiobjektin ja maalauksen pelkän materialiteetin ja sarjallisuuden välistä juopaa, johon modernismi greenbergiläisessä merkityksessä rajautui. Yves Klein pelaili monokromeillaan tekijänimensä ja teollisen värireadymaden välistä peliä (nimiinsä patentoitu sininen). Robert Ryman teki maalimateriaalin ladonnasta työnsä tarkoituksen.

Reduktiivisen maalauksen yhtenä jatkumona on nähty 1960-luvun lopun lingvistinen käsitetaide, joka pyrki kokonaan eroon aineellisesta taideobjektista, käsityöstä ja perinteisistä taiteen kategorioista. "Reduktiota kielelliseen" harrastettiin jo ennen lingvistiseen käsitetaiteeseen siirtymistä esim. yhdysvaltalaisissa 1960-luvun teoksissa, joissa kuvapintaan tuotiin tekstiä, joka korvasi maalauksen varhemmat parametrit, esittävän kuvallisuuden, genret tai esteettisen abstraktion.¹⁸⁶ Tällöin teoksen visuaalisuus kyseenalaistuu sekä tekstin painoarvo ja katsomisen kontekstuaaliset sidokset korostuvat. Esim. varhempi *Art & Language*-ryhmä, On Kawara, John Baldessari ja Sol LeWitt tuottivat teoreettisia maalauksia, tekstiä kuvapinnalla, joiden tarkoituksena oli purkaa modernistinen maalauspuhjan visuaalisiin piirteisiin nojannut katsoisuus ja korvata se kriittisellä, kyseenalaistavalla katsojuudella, esim. Baldessarin tekstitaulu *Everything is Purged from this Painting but Art, No Ideas have Entered this Work* (1966-67) kommentoi ironisesti puhtaan maalauksen ideaa esittämällä kielellisen väitteen taiteesta kuvapinnalla.

Tekstin käyttö ja kielellisyys toivat esille sen *Art & Language* korostaman seikan, että taidetta tehdään jaettujen merkitysten ehdoin, eikä taiteilijan yksilöllisenä ilmaisuna.¹⁸⁷ Tällaisia 1960-luvun-1970-luvun vaihteeseen ajoittuneita teoksia voidaan hyvin kutsua käsitteellisiksi maalauksiksi. Niiden suuntana on kritisoida modernistista maalausta määrittelemällä uudelleen tekijän ja katsojan sekä näkyvän ja kontekstuaalisen suhde taiteessa. Teosten pyrkimyksenä oli irrottautua modernistisen taiteen ideologiasta jota

¹⁸⁶ Esim. Harrison 2001, 174-175.

maalaus ruumiillisti, ja tämäntyyppiset tekstipintateokset jäivät usein lyhyeksi välivaiheeksi käsitetaiteilijoilla, jotka siirtyivät minimalismista lingvistiseen käsitetaiteeseen, videotaiteeseen jne.

Käsitetaiteen ja maalaustaiteen välisestä problematiikasta voidaankin puhua vasta 1960-luvulta asti. Kaikkein tiukimmassa mielessä ei voida kuitenkaan käyttää termiä ”käsitteellinen maalaus”, koska kuten Buren-esimerkkini on tarkoitus osoittaa, maalauksessa puretaan kielen malli, jolle käsitetaide haluttiin perustaa, eikä maalaus ole silloin myöskään käsitetaiteen alalaji tai tekniikka. Maalauksen ja konseptualismin suhde on pikemminkin dekonstruoiva: maalausta käytetään käsitetaiteen kritiikkinä, osoittamaan varhaisen käsitetaiteen tukahduttamia supplementaarisia visuaalisia, aineellisia, historiallisia ja kontekstuaalisia tekijöitä.

Tunnetuimpia tekijöitä ovat Daniel Burenin ohella myöhempi *Art & Language*, Gerhard Richter, Giulio Paolini ja ranskalainen *Supports/Surfaces*-ryhmä 1960-1970-luvun taitteesta lähtien. Esim. *Supports/Surfaces* teki teoksia, jotka tutkivat maalaus pohjaa ei niinkään teollisena valmisesineenä vaan perinteisenä materiaalisena tukena, jonka osat, kehys, kangas, kudokset, naulat jne. tutkittiin. Näyttelytiloihin ripustetut kangasverkot ja tekstiilikudelmalliset teokset tekevät käsinkosketeltavaksi maalauksen tekstin (teoksen) ja kontekstin erottamattomuuden, mitä teemaa ryhmän kilpailijaksi ja arkkiviholliseksikin mainittu Buren sitten kehittäi laajempiin yhteiskunnallisiin ja teoreettisiin yhteyksiin. Suuntana oli siis tutkia institutionaaliset ja materiaaliset ehdot, joille maalaus perustuu. Esim. Paolini teki 1960-70-luvuilla ”maalauksen materiaaliset, tekijyyteen liittyvät, kontekstuaaliset ja historialliset edellytykset tuotantonsa pääteemaksi.¹⁸⁷ Maalauksen ”perspektiiviviivat ovat osa maalauksen aihetta pikemmin kuin luovat illuusiota”.¹⁸⁸ Vaikka teokset purkavat modernistisen maalaustaiteen metafyyysiset, utooppiset, formalistiset ja välineen essentiaaniin liittyvät uskomukset, maalaustaiteen traditio nähdään historiallisena kehystenä jossa taidetta tehdään.

¹⁸⁷ Harrison 2001, 93.

¹⁸⁸ Rorimer 2001, 64.

¹⁸⁹ sama, 68.

Maalaus etäännyy mimeettisyydestä, toisintavasta havaintoparadigmasta ja alkaa merkitä kuvan aineellista opaakkiutta ja historiallisia ehtoja. Siinä missä 1960-70-luvun vaihteen käsitteellinen maalaus pyrki lopettamaan modernistisen maalauksen, maalaus diskurssina on modernistisen maalauksen abstraktion ym. tai maalauksen varhemman tradition, esittävyiden, genrejen, välineen, teemojen... uudelleen-, edelleen- ja jälleenkäsittelyä. Siinä ei pyritä kielen keinoin irti maalauksesta vaan se on materiaalis-diskursiivista työtä *maalauksesta*.

III.2.b) dematerialisaatiomallin sokea piste

1990-luvun aikana on joissakin yksittäisteksteissä alettu tuoda esille, miten maalauskin päättyi 1960-luvun lopussa uudelleenmäärittelyn tielle. Tämä tapahtui jatkamalla maalauksen pohdintaa siirtämällä se diskursiiviselle alueelle. Benjamin Buchlohin mukaan Daniel Buren onnistui tuotannossaan yhdistämään menestyksekkäästi sekä modernistisen maalaustaiteen että Duchampin readymaden kritiikit. Hänen ”raitamaalauksensa” voidaan nähdä maalauksen kontekstuaalisten rajojen, taiteen tuotannon ja vastaanoton ideologisten ja institutionaalisten ehtojen systemaattisena tutkimuksena.¹⁹⁰

Maalaustaiteen diskursiivinen laajennus Burenin teksteissä tapahtui jo varhaisen käsitetaiteen muotoutumisvaiheessa 1960-luvun lopussa, jolloin yhdysvaltalainen käsitetaideteoria oli vielä pääosin dematerialisaatioajattelun ja perinnepakoisuuden (ulos modernista museosta, irti perinteisistä ilmaisutavoista, erityisesti eurooppalaisen maalaustaiteen merkityksistä) leimaamaa. Taiteen systemaattiseen kontekstuaaliseen tarkasteluun alettiin siellä kiinnittää huomiota vasta 1970-luvun alussa, käsitetaiteen ensimmäisen vaiheen jälkeen. Lippard toteaa, miten käsitetaiteen kaupallisuuskritiikki valui tyhjiin parissa vuodessa kun taiteilijoiden teoksia alettiin pian myydä ja esittää maineikkaissa gallerioissa. Hän kaipasi myös taiteen keräilijöitä, kuraattoreita, julkaisijoita jne. ”reaalimaailmaan” sitovien näkymättömien valtarakenteiden

¹⁹⁰ Buchloh 1999/1989, 528-529.

tutkimista.¹⁹¹ Buren korosti jo varhemmin miten kriittistä työtä voidaan taiteessa tehdä vain suhteessa sen institutionaalisiin ehtoihin sekä historiallisiin perinteisiin.

Burenin monet ideat mukailevat ranskalaisen 1950-60-luvun taideliikkeen situationismin pyrkimyksiä. Liikkeen teoreetikkojen Raoul Vaneigemin ja Guy Debordin kehittämä "spektaakkeliyhteiskunnan" kritiikki muodosti ranskalaiselle 1960-luvun lopun taiteelle yhteiskunnallisesti suuntautuneen taustan. Situationistit vastustivat avantgarden taiteensisäisiä vallankumouksia, koska kapinoinnissa jäi huomiotta taidemaailma, joka edellytettiin aina annettuna.¹⁹² Situationistien ajattelua leimaa näkemys avantgarden epäonnistumisesta ja taiteen institutionaalisesta luonteesta. Kritiikin oli ulotuttava taidemaailman rakenteisiin asti. Myös taidekritiikki nähtiin institutionalisoituneena: se paketoiti taiteen esteettisenä tavarana. Tämän sijasta taide piti nähdä sosiaalisena ilmiönä. Se pohjaa annettuun yhteiskuntaan ja sillä on oltava suhde vallitseviin oloihin tai niiden kieltämiseen: sekä naiivi menneen kumous että lepsu hyväksyminen määräytyvät asemasta josta ne julistetaan.¹⁹³ Vaikka vakiintuneita kulttuurisia muotoja ja kulttuuria erillisenä yhteiskunnallisena alueena oli liikkeen mukaan vastustettava, oli kuitenkin toimittava olemassaolevien kulttuurimuodostelmien sisältä käsin, koska ulkopuolellekaan ei voida päästä.

Debordin ajattelussa vain kulttuurin todellinen kieltäminen saattoi säilyttää sen merkityksen. Silloin kulttuuri ei enää voinut olla "kulttuurista" vaan jotain, mikä pysyy kulttuurin tasolla, mutta jolla on täysin erilainen merkitys.¹⁹⁴ Situationistien havittelema yhteiskunnan muutos vallankumouksen kautta voidaan ymmärtää tässä merkityksessä. Pelkästään kulutukseen suunnattujen taidemuotojen sijasta olisi tehtävä taidetta joka houkuttelisi katsojan reagoimaan aktiivisesti. Taiteilija nähtiin 'tarpeettomana', koska strukturalismin ja marxilaisuuden risteilyksen katsottiin pyyhkivän pois yksilösubjektin.

Myös Maurice Blanchot'n "kirjallinen avaruus", ajatukset taideteoksen anonymistista, tekijästä irrotetusta luonteesta vaikuttivat Burenin työn taustalla: "Lopulta teos ei

¹⁹¹ Ajattelutavan muutoksesta ks. Lippardin Dematerialization-postface 1973/1997, 263-264; Smithson 1999/1972. Lippard huomioi Burenin, Hans Haacken, Adrian Piperin ja Lawrence Weinerin taiteilijoina, jotka pyrkivät rikkomaan taidekontekstin ja sosiaalisten ja tieteellisten alojen rajoja.

¹⁹² Sederholm 1994, 166.

¹⁹³ sama, 125, 135.

piittaa kirjoittajasta vaan sulkeutuu kirjailijan poissaolon ympärille juuri sinä persoonattomana ja anonyyminä myöntämisenä, joka teos on....Teos sanoo yhden ainoan asian, että *se on*. Kirjailija on kuollut heti kun teos on olemassa....Kirjoittaminen on Päätymätön, Loputon. ...Kirjailija lakkaa olemasta 'Minä'¹⁹⁵ Burenin maalausta uudelleenmäärittävää työtä, taiteen utooppisen funktion ja ilmaisevan tekijyyden kritiikkiä ja sen maailmallistamista "maalauksena" sosiaaliseen yhteyteensä voidaan ymmärtää näiltä taustoilta.

Burenin ja hänen yhteistyökumppaniensa Olivier Mosset'n, Michel Parmentierin ja Niele Toronin 1960-luvun puolivälin jälkeiset tekstit ja teokset pyrkivät reduktiivisen maalauksen ja käsitetaiteen yleistavoitteiden suuntaisesti irrottautumaan perinteisestä esteettis-autonomisesta taidenäkemyksestä: "*Taide on suunnattomuuden illuusio, vapauden illuusio, läsnäolon illuusio, pyhän illuusio, Luonnon illuusio...Ei Burenin, Mosset'n, Parmentierin tai Toronin maalaus...Taide on hupia, taide on väärää. Maalaus alkaa Burenista, Mosset'sta, Parmentierista, Toronista*".¹⁹⁶ Lausunto noudattaa vielä tyypillistä modernistisen taidemanifestin kaavaa, jossa vanha taide kuopataan ja uuden todellisemman julistetaan syntyneen, mutta tämän luvataan alkavan maalauksen nimissä. Buren keskittyikin sitten myöhemmissä kirjoituksissaan maalauksen oikeuttamiseen, siinä missä taide ei hänestä enää ollut oikeutettavissa. Ryhmä keskittyi varhain erityisesti autonomisen tekijyysajattelun purkamiseen. Se pani näytteille maalauksia, joiden taidollinen sisältö oli niin pitkälle riisuttu, että niiden olisi pitänyt voida olla 'kenen tahansa' tekemiä. Tuolloin muotoutuivat sittemmin tunnistettaviksi tavaramerkeiksi tulleet Buren-raitapinnat ja Toroni-pintamerkkimaalaus.

Buren tunnetaan käsitetaiteen kaanonissa käsitetaiteen alueen laajentajana, instituutiokriittisten ja poliittisten kysymysten tuojana, mutta nykypäiviin asti on jäänyt vähälle huomiolle se, että tämä tapahtui nimenomaan *maalauksen* uudelleenmäärittelyn kautta. Buren kirjoitti maalauksesta, tai paremminkin *maalauksen ja taiteen yleensä rajasta*, ei taiteesta yleensä: hän kritisoi Duchampia ja halusi jatkaa Cezannen maalauksessa avaamaa ongelmakenttää. Buren katsoi 1971 Duchampin tehneen

¹⁹⁴ Sederholm 1994, 135.

¹⁹⁵ Blanchot 2003, 20-21, 23.

¹⁹⁶ Buren, Mosset, Parmentier, Toroni: Statement 1967. Alberro & Stimson 1999, 28.

perinteistä taidetta siinä mielessä että tämä readymadetoillään olisi vain lisännyt uuden, joskin hieman epäkonventionaalisen muodon kanonisoituun teosjatkumoon joka tekee taidehistorian mahdolliseksi.¹⁹⁷ Readymadet hänen mielestään vain osoittavat, että mikä tahansa näyttelyyn päässyt esine on taideteos. Ne eivät kyseenalaista näyttelyinstituutiota sinällään taiteen autonomiaideologian ylläpitäjinä, näytä esteettisen taidemääritelmän ehtona olevaa poliittis-kaupallista kehystä.

Burenin kriittisen asenteen Duchampiin voi ymmärtää situationistien taustalta. Näille Duchamp oli provokaattori, peräti "imbesilli" jonka taideteot jäivät itsetarkoituksellisen skandaalinaiheuttamisen tasolle. Duchampin tapa siteerata varhemman taiteen aineksia, kuten Mona Lisaa LHOOQ -teoksessaan ei situationisteista yltänyt heidän tavoittelemaansa *detournementiin*, olemassaolevien taide-elementtien uusiokäyttöön, jolla taide integroidaan yhteiskuntaan paremman ympäristön muodostamiseksi. Duchamp vain siirsi osasia vanhoista teoksista uusiin, jolloin niiden merkitysten ei katsottu muuttuvan.¹⁹⁸

Cezannen perinteen jatkajaksi Buren asettui siksi että hänen mielestään yksi tämän tuotannon peruskysymyksistä oli voidaanko maalauksen aihe eliminoida ja manifestoida vain maalaus maalauksena tai maali sinällään, eli "maalaus ilman muuta historiaa kuin omansa, ilman illuusiota, tuonpuoleisen representaatiota, perspektiiviä, ilman muuta kehystä kuin se mille maalaus on inskriboitu: sen tukea."¹⁹⁹ Buren laajentaa teksteissään maalauksen tuen ajatusta näkyvästä, aineellisesta alustasta taideinstituution ja kulutusyhteiskunnan toimintoihin, joiden puitteissa maalaustaiteen määrittelyä tuotetaan. Hänen tavoitteenaan on siirtää maalaus *tableau*-määrittelystä *peinture*-määritelmään, kuvallisuudesta käytännöksi.²⁰⁰ Nykynäkökulmasta Thierry de Duven sanoin Burenin voi katsoa puolustaneen maalausta "erityisenä historiallisena instituutiona, kuvallisena käytäntönä", ei enää Duchampin hylkäämänä taitona tai Greenbergin kiteyttämän välineajattelun kautta.²⁰¹ Buren halusi purkaa maalauksen autonomian ja vapausideologian institutionaaliseen tukeensa, säiliöön. Tulkitsen, että Burenin kirjoituksista avautuu kenttä, jonka pohjalta "maalauksen tuki" voidaan

¹⁹⁷ Ks. Melville 2001, 85.

¹⁹⁸ Sederholm 1994, 80, 112-113.

¹⁹⁹ de Duve 2005, 29.

²⁰⁰ sama.

²⁰¹ sama.

nykyisin ymmärtää vieläkin laajemmin maalaustaiteen institutionalisoituna historiana, diskursseina, materiaalisina ja teknisinä käytäntöinä. Maalauksen 'tuki' on sen nimi, diskurssi, "kuvitteellinen museo", eli kanonisoitu, luokiteltu, reprodusoitu, readymade, ei enää auraattinen "säiliö", vaan arkisto.

Modernistisen maalauksen autonomian purku ei lähtenyt Burenin instituutiokriittisissä teoksissa esineellisen objektin näkökulmasta (kuten minimalismissa) eikä maalaus ollut pinta esittävän populaarikulttuurin aiheiston kierrätykselle (kuten popissa), vaan maalaus oli kriittisen teorian visuaalinen osoitin ja merkitysten maailmallisuuden paikanpitäjä vastakohtana samanaikaiselle amerikkalaiselle käsitetaiteelle, joka nojasi teoksen dematerialisaatiopyrkimykseen. Buren kritisoi idealistiseksi tätä idean ja näkyvän erottamiseen tähtäävää käsitteellisyiden mallia. Tätä ei kuitenkaan ole käsitetaiteen tutkimuksessa erityisesti painotettu.

Edellä mainittu *Beware*-teksti sisältyy kyllä Stilesin ja Selzin *Theories and Documents of Contemporary Art* -kokoelmaan (1996) sekä Alberron ja Stimsonin *Conceptual Art – a Critical Perspective* -antologiaan (1999), mutta sen avaamia mahdollisuuksia ei ole mietitty riittävältä syvyydeltä. Vaikka Alberro tekee sinällään tärkeän jaottelun erottaessaan varhaisen käsitetaiteen analyyttisen kielen mallin uskikäsitetaiteen diskursiivisesta kielimallista,²⁰² hän luokittelee Burenin kuitenkin Kosuthin, Lawrence Weinerin ja Sol Lewittin oheen käsitetaiteilijaksi, joka kyseenalaisti tekijäsubjektin myyntiä ja kumosi sen, että taideobjektilla voisi olla inherentti sisältö.²⁰³ Tämä on sinällään totta, mutta nämä ovat niin yleisiä käsitetaiteen perusideoita, että merkittävät erot taiteilijoiden välillä katoavat: Buren kritisoi näet koko sitä positivistista kielen mallia, jolle samanaikainen lingvistinen käsitetaide haluttiin perustaa.

Burenin maalauskirjoitukset edeltävät pikemminkin uskikäsitetaiteen diskursiivisia ongelmanasetteluja, joissa painopiste siirtyi varhemman käsitetaiteen taidemääritelmän tutkimisesta ilmaisun alkuperäisyyden ja teoksen autenttisuuden kritiikkiin, kielen ja vallan suhteen tutkimiseen. Ne avaavat mahdollisuuden tarkastella maalausta diskursiivisesti jo 1960-luvun lopusta lähtien. Näin maalauksella voi myös nähdä tuolloin olleen vastustavaa potentiaalia universaalia kielellisyyttä korostanutta

²⁰² Alberro 1999, xxviii.

taidenäkemystä vastaan, ilman että pitäisi vetäytyä takaisin modernistiseen hiljaisuutta korostavaan maalauspuheeseen. Buren ei eksplisiittisesti sano missään haluavansa ”puolustaa maalaustaidetta” tai määritellä sitä uudelleen tai jatkaa maalausta ”merkittävänä historiallisena traditiona” tms. Hänen oikeutusprojektinsa ilmenee tavoista jolla hän käyttää maalauksen nimeä ja käsitettä teksteissään, perustelee sillä taidenäkemystään.

Käsitetaiteen ja avantgarden tutkimuksessa Burenin teoksia ei ole luettu -- Buchlohin diskursiivisuusmainintaa lukuunottamatta -- maalauksen uudelleenajatteluna. Ne on nähty maalauksen lopun näkökulmasta (ks. Crimp jäljempänä) tai niitä on tarkasteltu ”taiteellisen tuotannon ja vastaanoton parametrien tutkimisena”.²⁰⁴ Hal Fosterilla uusavantgardistisuus tarkoitti että ”postmodernistiset käytännöt ja diskurssit työskentelevät modernismin diskurssien ja käytäntöjen läpi pikemmin kuin murtautuvat niistä ulos”.²⁰⁵ Vaikka Foster tulkitseekin Burenin kehitelleen Rodtsenkon ym. monokromimaalauksen mahdollisuuksia instituutiokriittiseen suuntaan, hän ei pysty tarkastelemaan tämän teoksia työnä maalauksen nimeen, koska maalaus hänen näkemyksessään jää välineajatteluun ja modernistisiin merkityksiin kivettyneeksi genreksi. Kun instituutiokritiikki tyhjentää nämä, ei raitateoksia enää voida tarkastella maalauksina, koska niillä ei enää ole sisäpuolta, sisältöä. Yleensä Burenin teoksia kutsutaankin kuviksi, postereiksi, raidoiksi, raidallisiksi kankaiksi jne. Buren itse kuitenkin kirjoitti esim. että teoksissa tavoitellun persoonallisen ilmaisuuden neutraloinnin pitäisi johtaa siihen että teos voisi olla ”kenen tahansa, sen-ja-sen neutraali *maalaus*”.²⁰⁶ Siitä ei siis tule ”mitä tahansa”, taidetta yleensä, ”tilateos” tms.

Käyn seuraavassa luvussa melko pikkutarkasti läpi Burenin kahta 1960-luvun lopun tekstiä osoittaakseni, että maalaustaidetta on jo ”käsitetaiteena” tunnetuiksi tulleiden ilmiöiden muotoutumisvaiheessa yritetty oikeuttaa teoreettisena käytäntönä, visuaalisuutta on yritetty perustella puhtaan optisuuden sijasta kontekstuaalisena osoittimena sekä modernismin museo haluttu nähdä taiteen historian päätepisteen sijasta arkistona. Tarkoituksenani ei ole korostaa Burenin tekijyyttä tai väittää että hänen tuotantonsa edusti 1960-luvun lopulla jotain ainutkertaisesti uutta. Nyt ajatellen

²⁰³ Alberro 1999, xxv.

²⁰⁴ Foster 1996, 24.

²⁰⁵ Foster 1996, 29, 32.

se on osa Kraussin hahmottamien kontekstuaalis-indeksaalisten taidesuuntausten valtavirtaa. Burenin varhaiset kirjoitukset tarjoavat kuitenkin mahdollisuuksia käsitetaiteen syntyhistorian uudelleenluentaan, koska niissä kyseenalaistetaan lingvistisen käsitetaiteen perinnepakoinen ja näkyvästä irtoava perusta.

III.3. Paluu käsitetaiteen alkunäyttämölle: Kosuth vs. Buren

*"...kyse on siitä, mikä puhuu kun kaikki on jo sanottu, mikä ei edellä
puhetta vaan pikemminkin estää sitä olemasta alkavaa puhetta, ja
samalla riistää puheelta oikeuden ja vallan katketa."²⁰⁷*

Joseph Kosuthilla taideteos oli väite, joka esitettiin taiteen kontekstissa kommenttina taiteeseen. Taideväitteiden rakenne vastasi analyyttisen kielifilosofisen väitteen rakennetta: väitteen merkitys riippui sen sisältämien symbolien määritelmistä. Esim. *Kolme tuolia* -teos esittää kuvassa tuolin, valokuvan tuolista ja sanakirjamääritelmän tuoli-sanan merkityksestä. Teoksen voi tulkita ilmentävän tapaa, jolla merkityssuhteet kulttuurissa rakentuvat: sen voi esim. nähdä ilmentävän symbolista (teksti), indeksaalista (valokuva tuolista) ja ikonista merkkisuhdetta (kuva esittää tuolia). Se voi myös saada pohtimaan miten asioiden merkitykset muodostuvat ja luokittuvat: mikä takaa tuolin merkityksen? Onko kielellinen määritelmä jopa "todellisempi" kuin jokin tietty tuoliesine? Tai mitä tuolista kertoo sanakirjamääritelmä verrattuna valokuvaan, joka esittää aina jotain yksittäistä tuolia? Teos ei kuitenkaan viittaa maailmassa toimimiseen, vaikkapa tuolin käyttöön mitenkään, vaan pelkästään laajentaa taiteen määritelmää taiteilijan muodostamana lingvistisenä väitteenä.

Kosuthin ajatusuniversumissa taiteilija voi laajentaa taiteen määritelmää tarkoituksensa mukaan liittämällä taiteen nimilapun haluamiinsa esineisiin: "tämä on taidetta". Taideväite toteaa tautologiana vain sen, että tuoli on taideteoksena taidetta: "tautologia on presentaatio taiteilijan intentiosta, hän sanoo että tietty taideteos on taidetta, eli

²⁰⁶ Buren 1999/1968, 70.

²⁰⁷ Maurice Blanchot, Kirjallinen avaruus, s. 23. Suom. Susanna Lindberg.

taiteen määritelmä.”²⁰⁸ Vaikka Kosuth luopui perinteisestä tekijäroolista esim. otattamalla teosten osina olevat valokuvat muilla ihmisillä,²⁰⁹ hän ei päässyt autoritaarisesti nimeävän kielen mallin yli: ”tämä on taidetta koska taiteilijana nimeän sen taiteeksi”. Myös Rosalind Krauss toteaa, että Kosuth piti Duchampin readymadea käsitetaiteen kynnysehtona siinä mielessä, että hän tulkitsee sen tarkoittavan performatiivista aktia, joka väittää ”tarkoitan X:n taideteokseksi”.²¹⁰ Taiteilijalle avautuivat näin rajattomat mahdollisuudet laajentaa taiteen käsitettä määrittelemällä kielellisesti yhä uusia asioita taiteeksi: voin tehdä mitä ikinä tahdon, ikuisesti. Taideväitteet esiteltiin perinteisessä näyttelykontekstissa, joka siis edellytettiin kyseenalaistamattomana.

Thierry de Duve on kritisoinut Kosuthin lingvististä taidemääritelmää paitsi historiallisen tietoisuuden puutteesta, myös siitä, että se perustuu Duchampin väärintulkinnalle, sille että taide yleiskäsitteenä voitaisiin abstrahoida erilleen näkyvästä ja esineellisestä.²¹¹ Duchamp ”tiesi että mentaalinen on ruumiillistettava näkyvässä jottei se sorru kirjalliseksi ja filosofiseksi ja näin lakkaa olemasta maalausta.”²¹² Readymadet eivät siis de Duvelle edusta aistimellisuudesta erotettua ajattelua, kuten Duchampin teoksista usein ajatellaan. Myös Krauss on tulkinnoissaan painottanut, miten readymadet viittaavat ruumiillisiin, indeksaalsiin merkityksiin ja lacanilaisittain tulkittuun halun dynamiikkaan toisin kuin modernististen maalareiden ja Kosuthin puhtaan järjen projektit.²¹³ Duchampin voi lukea määritelleen maalauksen uudelleen taidon ja esittämisen sijasta ”älyllisenä” asiana, mutta tämä ei tarkoita siirtymää käsitteelliseen tasolle.

de Duven mukaan readymadet ovat lausuntoja (väitteitä), jotka nimeävät jonkin taideteokseksi (”tämä on taidetta”), eivät käsitteitä, jotka attribuoidaan joillekin esineille,²¹⁴ kuten Kosuth tai Donald Judd ajattelivat: ”mikä tahansa esine voi olla taidetta jos taiteilija sanoo niin”. Readymadet eivät ole objekteja, jotka kuuluvat luokkaan 'readymade' vaan operaatio, joka tyhjentää teoksen lausumisfunktionsa:

²⁰⁸ Kosuth 1999/1969, 165.

²⁰⁹ Ks. Godfrey 1998, 10-11.

²¹⁰ Krauss 1996, 205.

²¹¹ ks. myös Buchloh 1999.

²¹² de Duve 1991, 44.

²¹³ Ks. esim. Krauss 1993b, s.264-286.

²¹⁴ de Duve 1996, 382.

”tässä on taideteos”.²¹⁵ Taiteeksi nimeäminen ei ole tautologia, eli että lause itsessään legitimoit työn vaan se vaatii institutionaalisen legitimaation. de Duven mukaan ollakseen taidetta väiteparadigmassa teos vaatii neljä aspektia. Sen on oltava esine tai visuaalinen ilmiö ja siinä pitää olla jälki tekijästä sekä sen pitää olla annetuissa institutionaalisissa ehdoissa tuotettu. Näistä kaikista lingvistinen käsitetaide pyrki eroon, onnistumatta.²¹⁶ de Duvelle readymaden keinoin toteutettu taiteen ”reduktio välttämättömiin ja riittäviin ehtoihinsa” ei merkitse essentiaa, kuvapinnan litteyttä eikä analyyttisiä taideväitteitä, vaan legitimoitua lausumaa: tässä, tämä on taidetta. Väite on pitävä vain koska se on sanottu, jolloin se liittyy diskursiiviseen kenttään: se ei ole yksikkö, lause tai väite vaan tila, jossa kielelliset merkit ovat kun ne sanotaan.²¹⁷

III.3.a) Maalaus väitteenä

Daniel Burenin maalaustuotanto ja kirjoitukset muodostavat solmukohdan, joka ottaa huomioon niin pelkistävän maalauksen ja Duchampin perinteen kuin samanaikaisen kehkeytymässä olevan lingvistisen käsitetaiteen ideatkin. Buren kutsuu teoksiaan propositioiksi, väitteiksi, ja hänen voi tulkita siirtyvän tuotannossaan maalauspakaisen lingvistisen käsitetaiteen universaalikielen mallista maalauksen diskurssin problematiikan tutkimiseen, siis lausumisparadigmaan siinä mielessä kuin Foucault ja de Duve sen määrittelevät.²¹⁸ Burenin työt ovat visuaalisia, yksilötekijyyttä problematisoivia teoksia, joiden merkitys on sidottu taiteen institutionaalisen luonteen osoittamiseen. Hän pyrki edelleen vastaamaan modernismin kysymykseen 'mikä on maalaus?' mutta maalauksen oikeuttaminen tapahtuu väitteinä, tekoina, jotka kyseenalaistavat taiteen autonomian.

Buren piti taidetta yleisluonteeltaan taantumuksellisena, sen yhteiskunnallinen tarkoitus oli antaa huvia, koristusta, vapauden illuusio, utopia, toimia varaventiilinä, olla vallankumouksellista, edustaa sitä mitä todellisuudessa ei ole.²¹⁹ Buren suhtautui kriittisesti modernismin edistysmalleihin ja pyrki eroon niistä: formalistista

²¹⁵ sama, 388-9.

²¹⁶ sama, 415.

²¹⁷ sama 412.

²¹⁸ Vrt. situationistit luopuivat taideteoksen käsitteestä ja pyrkivät luomaan situaatioita kaupunkitilassa.

²¹⁹ Buren 1968, cit. Lippard 1997, 51-53.

täydellisyyttä ei ollut saavutettavissa. "Cezannesta kubismiin, Mondrianiin, Pollockiin ja Newmaniin ulottunutta evoluutiota ei enää ole olemassa. On stagnaatio. Menneisyyden opit heitetään takaisin silmillemme uusin materiaalein."²²⁰ "Taiteen" historia muodosti mytologian, edistyslinjan, jossa formalistiset kumoukset seurasivat toisiaan: taiteilija kyseenalaistaa tauluformaatin suurilla pinnoilla jotka eivät mahdu maalaustelineelle, sitten hän luopuu suuresta pinnasta taulukangasesineen hyväksi, minkä jälkeen siirrytään objektiin, liikuteltavaan objektiin jne. Keskeistä on, että edistyslinjan mahdollistavat sosiaaliset ja institutionaaliset tekijät olivat jääneet kyseenalaistamatta taiteilijan hyväksyessä yhteiskunnalliset rakenteet, joiden puitteissa hän formalistisia kumouksiaan toteuttaa. Jotta perusteellisempi välienselvitys menneeseen voisi tapahtua, se ei voi tapahtua muodon uudistusten vaan taiteen perustojen tasolla.²²¹

Burenin mielestä taiteen piti astua mytologiasta historiaan, illuusiosta realiteettiin, tulla poliittiseksi, toimia muodon sijasta "kriittis-indikatiivisessa" systeemissä.²²² Hän kritisoi voimakkaasti käsitetaiteen dematerialisaatiomallin mahdollisuuksia: se oli hänen mielestään vain yksi versio taidemääritelmien sarjassa, jossa reaali maailmasta paettiin ideaalimaailmaan ja objektin ongelman työstämisen sijasta valittiin helppo tie sulkeistamalla objekti kokonaan. Se on vain yksi uusi versio taidetta, "joka ei enää ole oikeutettavissa". Hänen mielestään taide-esineen ja taiteen idean tai käsitteen erottaminen on yhtä utooppinen, uskomuksellinen ja illusorinen ratkaisu kuin "uskoa että kuu olisi juustoa". Kun taiteilija panee näytteille "objektin sijasta käsitteitä, tulee käsitteestä ideaali-objekti, joka palauttaa taiteen jälleen illuusioksi jostain eikä asiaksi itseksensä".²²³

"Maalaus" lanseerataan tässä kohdassa taiteen formalistis-idealistisen mallin kritiikiksi, koska sen "visuaalisuutta" voidaan käyttää osoittavassa funktiossa, merkitysten paikallistamiseen. Buren pyrkii kumoamaan taiteen perinteisen metafyyssisen objekti-idea –jaon: "maalauksen ei tämän vuoksi pidä olla enää ilmiön epämääräinen kuva (esittävä) eikä edes mentaalinen kuva luonnosta, alitajunnasta tai geometriasta, vaan

²²⁰ Buren cit. Boudaille 1968/1999, 69-71.

²²¹ sama, 52.

²²² Buren 1969-70/1999, 148-149.

²²³ Buren cit. Boudaille 1999/1968, 66-67; Buren 1999/1969-70, 145-147.

maalauksen itsensä visuaalisuus”.²²⁴ Buren haluaa maalauksen olevan ”objektiivisesti katsottavissa oleva raaka, neutraali fakta, joka vain on”. ”On vain se mikä näytetään, ei enempää, eikä vähempää.... Tällainen maalaus on ainut, joka voidaan panna näytteille sinällään, ilman että se loukkaa potentiaalia katsojaa”.²²⁵

Formaalin pelkistykseen etenevän ohjelman sijasta Buren kytkee ekspression ja subjektivismiin kitkemisen neutraloinnin ajatukseen, jonka tarkoitus on ylläpitää *maalauksen nolla-aste*²²⁶, visuaalisuuden minimi teoksessa ilman ilmaisevaa tekijän läsnäoloa, jota vastaan Buren situationistien tapaan erityisesti argumentoi. Neutralointi tapahtui raidan toistolla, jolla ei saanut olla esteettistä merkitystä. Huomion ei pitänyt kiintyä esim. raitojen visuaaliseen tasapainoon tai toiston muunteluun teoksesta toiseen. Burenin mielestä ”asia (teos, teko) on kokonaan erotettava tekijästään...täten teos ei ilmaise mitään ja taiteellinen kommunikaatio on leikattu...Teos on esillä katsojalle anonyyminä asiana, joka ei tarjoa vastausta tai esteettistä, moraalista, markkinoitavaa tai kulutettavaa tarkoitusta. Se on teoksen anonyymisyys esillepantuna.”²²⁷

Raidan toiston tarkoituksena oli liittää maalaus esityskontekstiinsa niin pitkälle että se erottuisi siitä muttei nostaisi esille kysymyksiä yksilöllisestä ilmaisusta, tyylistä, uniikkisuudesta tai sommittelusta. Kuten Duchamp ja käsitetaiteilijat, Buren vastusti taiteen retinaalisuutta: maalauksen ei pitänyt ”vetää katsetta”. Sen sijaan maalaus merkkaisi näkyvänä faktana esityspaikkansa, museon, mainostaulun tai kadun merkityksensä ehtoina. Burenin mukaan ”maalauksen mahdollisuudet siirtyvät ajatuksen alueille: maalauksella ei ole enää plastista luonnetta, vaan se on osoittava ja kriittinen, myös omasta prosessistaan”. Teoksen sijoituksesta tulee kehys, ”erityisesti sillä hetkellä kun meille uskotellaan että se mikä tapahtuu näyttelykontekstin sisällä rikkoo kaikki olemassa olevat raamit ja saavutettavissa on puhdas (yksilöllinen, ilmaiseva) vapaus”.²²⁸

²²⁴ Buren 1999/1969-70, 147.

²²⁵ Buren cit. Boudaille 1999/1968, 73.

²²⁶ Buren 1999/1969-70, 148.

²²⁷ Buren 1999/1969-70, 153; Buren cit. Boudaille 1999/1968, 69.

²²⁸ Buren 1999/1969-70, 148.

Buren kirjoitti tekstinsä maalauksesta kriittisenä väitteenä alunperin 1969, samana vuonna kuin Foucault'n *Tiedonarkeologia* ilmestyi. Foucault'n lausumafunktio ja Burenin taidepropositiot todistavat tietyistä samansuuntaisista ilmassa leijuneista ideoista, mutta Burenin keskeisenä teoreettisena taustana oli kuitenkin Louis Althusserin marxismi. Kapitalismikriittisen maalauksen piti olla "teorian praksista"; jolloin teoria toimi tuottajana, ei tekijäyksilö. 'Maalaus' oli keino teorian tulla käytännöksi: ".kun teoria toimii tuottajana, ainut teoria tai teoreettinen käytäntö on presentoitu tulos/*maalaus*."²²⁹ Buren uskoi siis että nimenomaan *maalaus* olisi käytäntö, jolla taiteen yhteiskunnalliset ja kaupalliset ehdot, sen vapauden säiliö paljastettaisiin.

III. 3. b) Maalaus on taiteen rajalla ja tekee eroa esityskontekstiin

Buren nimitti pakkaamiseksi tapaa, jolla teos liittyy paitsi tekstiin, teoriaan ja taiteilijan puheisiin ja selittäviin kirjoituksiin, myös paikkaan jossa teos sijaitsee. "Paketointi on tärkeää, koska sen tarkoitus on selventää asioita, tehdä tilit selviksi. Mutta ilmeisesti sitä ei pidä sekoittaa siihen mikä on pantu esille. On maalaus ja on pakkaus: väitän jälkimmäistä koska se vastaa (is consistent with) edellistä. Niinpä pakkaaminen on hyväksyttävää koska maalaus on oikeutettavissa. Mutta tämän ohella, ja vertailun vuoksi, taide (siis taide yleensä, sekä traditionaali esteettis-formalistinen taidemääritelmä että käsitetaiteen universaalikategoria 'taide') on pelkkää pakkaamista."²³⁰ Burenin mielestä lingvistinen käsitetaide oli visuaalisuudesta tyhjennettynä ajatuksellisenä asiana pelkkää tekstuaalista selittämistä irti käytännön todellisuudesta. Perinteinen taidemääritelmä puolestaan on pelkästään ilmaa, museoon pakattu vapauden illuusio.

Lausunnosta käy ilmi myös se, ettei Buren samasta maalausta täysin pakkaukseensa, teoriaan, esityspaikkaan ja näyttelykontekstiin, vaikka hän sen siihen lukeekin: on "edellinen" ja "jälkimmäinen", maalaus ja pakkaus. Taiteen kontekstuaalisiin ehtoihinhan voitaisiin viitata minkälaisilla tahansa merkeillä, tilateoksilla, teksteillä, esineillä (kuten Duchampin readymade). Teos ei ole kuitenkaan mikä tahansa

²²⁹ Buren 1999/1969-70, 155.

visuaalinen merkki tai esine, vaan se luetaan maalauksen nimiin, jonka suhteen pakkaaminen sitten oikeutetaan. Tätä ei pidä kuitenkaan ymmärtää niin että maalauksella olisi jokin sisäinen, "ensisijainen" merkitys, vaan Buren tematisoi maalauksen nimenomaan sen *rajan* kautta. Näyttely-yhteys kehystää teoksen, toimii sen edellytyksenä, mutta kyse on myös siitä että maalauksella on "väliä" suhteessa vaikkapa galleriakontekstiin tai näyteikkunaan. Burenin mukaan neutralointi on kiinnostavaa niin pitkälle kun se viestii "esteettisen muodon hävittämistä (maalauksessa) eli tekee näkyväksi *kyseyn maalauksen käsitteestä erityisesti ja taiteesta yleensä.*"²³¹ Tässä ei kuitenkaan ole kyse maalauksesta luopumisesta ja perinteen kiellosta kuten Kosuthilla vaan *maalauksen rajan tematisoinnista ja maalauksen nimellä työskentelemisestä.*

III.3. c) instituutiokritiikki 1960-luvun avantgardena

Modernistisen maalaustaiteen ja Duchampin readymaden provokatorinen avantgardelogiikka, jossa perinne kumoamalla tullaan perinteen osaksi ei tuntunut enää uskottavalta 1960-luvulla. Situationistien instituutiokriittinen asenne oli vain yksi esimerkki antitaideajattelun hyllystä. Mm. Gerhard Richter kyseenalaisti provokatorisen avantgarden: "jos (Duchampin) urinaali pantaisiin esille tänään (1964 -65), se ei toimisi esimerkkinä antitaiteesta vaan tulisi alttariksi, pyhitetyn taiteen esineeksi.... En halua olla persoonallisuus tai omata ideologiaa, en näe mieltä tehdä mitään eri lailla...kaikki tekevät aina jo sitä mitä tehdään muutenkin (silloinkin kun tehdään uutta), ja uutta tehdään aina."²³²

Perinteinen kapinamalli, jossa avantgardemaalaukselle haetaan taideinstituution hyväksyntä torjunnan kautta ei enää ole mielekäs, koska autonominen, taiteeksi nimetty taide on museossa; kaikki mikä on näyttelyssä, on ansainnut taiteen statuksen. Modernistinen uudistuspyyde oli muuttunut museoissa säilytettäväksi taidevarannoksi ja kapinasta oli tullut kaavamainen rituaali. Thierry de Duven mukaan Marcel Broodthaers toi 1974 nähtäville *Aigles*-näyttelyssään idean, että kun

²³⁰ Buren cit. Boudaille 1999/1968, 74.

²³¹ Buren 1999/1969-70, 152-3.

²³² Richter 2002, 37-39.

modernismin konventio ”teokset ovat näytteillä tullakseen arvotetuiksi taideteoksiksi” on käyty läpi, on seuraava askel todeta, että ”näytteillä olevat teokset on jo arvioitu taiteeksi”.²³³

Burenin 1960-luvun lopun kirjoituksissa ilmenee sama eetos, kun hän kritisoi Duchampin readymadeja siitä että ne olisivat antitaidetta. Buren piti Duchampia taiteen formalistisen kumousmallin jatkajana, joka ei pystynyt kritisoimaan autonomista taidekäsitystä. Burenin mielestä Duchamp osoitti vain, että mikä tahansa on taidetta kun se on pantu museoon. Hän kylläkin paljasti ja demystifioi tämän konvention readymade-töillään, mutta samalla myös vahvisti sitä, koska Burenin mielestä teko vain toteaa ja varmentaa taiteen statuksen. Panemalla lapion taidegalleriaan tai museoon Duchamp Burenin mielestä ylistää kulutusyhteiskuntaa ja vahvistaa taiteen autonomian irrottamalla esineen käyttöyhteydestään. Hän lukee Duchampia toiseen suuntaan kuin de Duve, joka katsoo Walter Benjaminiin nojaten että jo readymade riisui taiteelta auraattisuuden imeyttämällä esteettisen arvon näyttelyarvoon.²³⁴ Lisäksi Buren kritisoi Duchampia siitä mistä de Duve Kosuthia, eli hän tulkitsee readymaden taidestatukseen seuraavan taiteilijan intentiosta eikä institutionaalisesta affirmaatiosta. Hänen mielestään readymaden valinta on Duchampilla taiteilijan itsen projisointia ja yleisön aliarviointia: ”kaikki mitä kosken muuttuu taiteeksi”. Burenin mukaan Duchamp olemalla taidetta vastaan oli peruuttamattomasti taiteessa.²³⁵ Readymadet ovat olemassa vain siksi että paikka missä ne nähdään, museo tai galleria on itsestäänselvä.

Buren jakoi amerikkalaisten aikalaistensa Joseph Kosuthin ja Donald Juddin käsityksen, että readymaden merkitys tyhjenisi vain sen osoittamiseen, että taiteilija voi laajentaa taiteen määritelmää mielensä mukaan: ”Katso, kaikki ympärilläsi jota olen muunnellut on merkittävää!”²³⁶ Yhdysvaltalaisessa käsitetaiteessahan näyttelykonteksti toimi joko kyseenalaistamattomana näyttämönä kielellisten taideväitteiden esillepanolle tai sitten siitä pyrittiin taiteen nimissä ulos ja eroon.

²³³ de Duve 1996, 384.

²³⁴ sama, 418-

²³⁵ Buren cit. Boudaille 1999/ 1968, 66-67.

²³⁶ sama, 67.

Burenin Duchamp-näkemyksen voi nähdä tämän 1960-lukulaisen "romanttisen" Duchamp-tulkinnan kritiikkinä.²³⁷

III.3. d) Maalausväite arkiston ja arkimaailman rajalla

Burenin mukaan hänen taideväitteidensä tarkoituksena oli paljastaa "säiliö" joka suojasi teosten autonomiaa. Maalaus on siksi sekoitettava institutionaaliseen tukeensa.²³⁸ Sekoittaminen ei kuitenkaan tarkoita teoksen ja kontekstin yhteensulauttamista vaan Buren puhuu maalauksen rajasta, reunasta. Hän toteaa, että "hyvinmääritellyssä kulttuurisessa kentässä -- ikäänkuin muualla voitaisiin olla-- on mahdollista mennä kulttuurisen lokaation ulkopuolelle ensisijaisessa mielessä (museo, galleria, katalogi), ilman että propositio antaa periksi."²³⁹ "Hyvinmääritelly kulttuurinen kenttä" tarkoittaa tietenkin "ajankohdan kulttuuria, taiteellista elämää, traditioiden ja käytäntöjen muodostamaa taustaa, jota vasten taideteokset ymmärretään, kuvaillaan ja arvotetaan".²⁴⁰ Se on olemassaoleva taiteen merkityksen institutionaalinen reservi, maalauksen historiallinen paino, taiteen välineitä, genreja ym. koskevat vahvat odotukset ja konventiot, siis *maalauksen arkisto*. Se muodostaa maalauksen merkityshehdot aikana, jolloin auraattinen arvo on imeytynyt näyttelyarvoon ja esteettinen laatu on tyhjentynyt taidestatuksen institutionaaliseen osoittamiseen ja diskursseina jäsentyvään traditioon. Autonomian tyyssijan, museon ja maalauksen arkiston välille tehdään ero, maalauksen raja.

²³⁷ Duchamp ei kuitenkaan ollut 1910-luvulla urinaalin taiteeksi tekevä taidekapinallinen, joksi Buren, Kosuth ja Judd hänet ilmeisesti kuvittelivat, vaan pseudonyymien takana toiminut masinoitsija, joka oli kullissien takana mukana niin New York Independents- näyttelyn järjestämisessä, jurytuksessa kuin Suihkulähteen julkisuuden ja jälkimaheen junailussakin. Suihkulähte-välikohtaus ja Duchamp yleensäkin jäivät kuitenkin unohtetuksi ja marginaaliseksi ilmiöksi ennen kuin 1960-luvulla käsitetaiteilijat löysivät hänet uudelleen Yhdysvalloissa (nk. Duchamp-efekti). de Duven jälkikäteisessä mallissa Broodthaers (ja Buren johon hän ei viittaa) olisivat sitten modernismin lykkäykseen perustuvan logiikan mukaisesti tilanteessa, jossa esteettistä taidemääritelmää oli karsittu niin pitkälle, että taideinstituutio, talous, näyttely-yhteys, maalauskangas jne. saattoivat tulla analyysin kohteeksi ja taiteen autonomia sekä autoritaarinen tekijyys osoittaa pelkästään ideologisiksi. Tämä edellytti kuitenkin 50 vuotta yleisen maun koulutusta, maalauksen abstraktiota, pelkistystä ja reduktiota optisuuteen sekä vielä taideobjektin dematerialisaatiotakin.

²³⁸ Buren 1999/1969-70, 154.

²³⁹ Buren 1999/1969-70, 154.

²⁴⁰ Sederholm 1994, 166.

Burenin teokset ovat sijoituspaikkansa merkkäavia osoittimia, mutta kuitenkin edelleen suorakulmaiseen pintakonventioon sidottuja ja tekniikaltaan maalattuja teoksia. Hän valitsi diskursiivisten maalaustensa historialliseksi malliksi Cezannen kuvatilaltaan kompressoidut maalaukset, joiden hän ajatteli toteuttavan maalauksen pelkistystä materiaaliseen tukeensa. Duchampin tie oli hänestä johtanut vain taiteen idealistiseen reduktioon, sen tyhjennykseen pelkkään esteettistä autonomiaa ylläpitävään näyttelykonventioon ja taiteilijan vapaaseen nimeämisvaltaan.

Buren teki teemakseen sen mistä Derrida puhui maalauksen oikeutta koskevana lainsäädäntönä. Siinä missä Cezanne Derridan mukaan kirjoitti kertovansa vielä joskus totuuden maalaustaiteesta, Buren purkaa maalauksen "totuuden" näyttelyn, talouden ja kulttuurikonventioiden kenttään, maalauksen diskursiivis-materiaaliseen tukeen. Uskoessaan, ettei maalaus väitteenä tyhjene institutionaalsiin ehtoihinsa, vaan tekee niihin eroa kriittisenä osoittimena, hän myös ajatteli että maalauksella on edelleen "väliä", se voi jatkaa autonomisen maalaustaiteen lopun jälkeen ja olla edelleen avantgardistinen käytäntö. Burenin voi myös ajatella jatkavan perinteikästä *paragone*-traditiota 1960-luvun kontekstissa: hän haluaa oikeuttaa maalauksen suhteessa käsitetaiteen universaaliin taidemääritelmään sekä toisinnettujen ja kaupallisten kuvien kenttään.

Burenin teoreettisen käytännön eduksi voidaan lukea, että hän 1960-luvun puolivälin jälkeisellä "kriittis-indikatiivisella" työllään edelsi Rosalind Kraussin paljon tunnetumpia 1970-80-lukujen indeksikaalisuus-ongelmanasetteluja. Hän teki myös, toisin kuin Krauss, maalausväitteiden institutionaaliset koodit ajattelunsa keskeiseksi teemaksi. Kraussin indeksiteoriahan määrittyi aluksi nimenomaan vakiintuneista kooodeista irrottautumisen kautta. Myös Thierry de Duven luenta Duchampin readymadesta maalauksen lausumisehtojen osoittimena on paljon myöhempi, vasta 1990-luvulta. Toisaalta Krauss minimalismin teoreetikkona siirsi huomion teoksen ja katsojan ruumiin välisen vektorin merkitykseen mm. toimintamaalauksessa. Buren ei ollut kiinnostunut ruumiillisuudesta, maalauksen merkitys oli hänellä katsojan kriittisen ajattelun laukaisemisessa.

III.3. e) Maalaustaiteen loppu vastaan maalauksen käytäntö

Douglas Crimp on vaikutusvaltaisessa tekstissään *End of Painting*, suom. *Maalaustaiteen loppu* (1990) todennut Burenin osoittaneen provokatiivisesti maalaustaiteen lopun modernismin museossa. Hän tulkitsee Burenin korostamaa maalauksen näkyvyyttä siten, että museon ulkopuolella, kuten mainostauluilla ja näyteikkunoissa raitatyöt hävittävät maalauksen konvention, sen perinteisen museaalisen ja galleriainstituutioon sidotun koodin: "sinä hetkenä kun Burenin työ tulee näkyviin, maalaustaiteen koodi on poistettu ja Burenin toistot voivat loppua: maalaustaiteen loppu on vihdoinkin tunnustettu".²⁴¹ Maalauksen lopun jälkeen merkityksellinen kriittinen toiminta on siirtynyt epäauraattisten tekotapojen, valokuvan ja yhteiskuntakriittisen taiteen piiriin. Crimp näkee Burenin teokset amerikkalaisen käsitetaiteen paradigman muutosmallin kautta, jolloin tuloksena voi olla vain maalauksen loppu museaalisella kaatopaikalla. Maalaus voi olla vain modernistinen maalaus, ja museo sen estetiikan hautapaikka: perinne on institutionalisoitunut modernismi ja vallankumouksellista on sen diskursiivisten ehtojen osoittaminen.²⁴² Tässä mielessä Crimp liittää Burenin teokset osaksi maalauksen lopun kertomusta: Burenin diskursiiviset maalaukset merkitsevät nyt koko autonomisen maalausmääritelmän rajapyykkiä.²⁴³

Crimpin mielestä kaikki yritykset palauttaa taiteenteko diskursiivisiin tyyppeihin ovat konservatiivisia: hän ajattelee että erilaiset taiteen omimis- ja lainausstrategiat ovat jatkuvalla veitsenterällä suistua akateemisiin strategioihin, teemoihin, joilla museo järjestää esineitään, vaarassa kesyyntyä institutionaalisen diskurssin haluihin.²⁴⁴ Tämä on johdonmukaista hänen lähtökohdalleen sulkea modernismi arkistona viitemahdollisuuden ulkopuolelle, täydellisenä katkoksenä postmodernismiin. Burenin työ ei pysähdy kuitenkaan pelkästään autonomisen taidemääritelmän, maalaustaiteen

²⁴¹ Crimp 1990, 121.

²⁴² sama, 34.

²⁴³ Crimp revisioi teoriaansa 2000-luvun alussa vahvistaen ajatuksen, että "maalaustaiteen loppu" tarkoitti kyseisessä esseessä nimenomaan modernistisen autonomian loppua (Crimp: *There is No Final Picture*: 2002, 172). Vaikka maalauksella omana päämääränään ei enää olisi erityistä merkitystä, Crimp jättää auki maalaustaiteen muut mahdollisuudet suhteessa historialliseen perintöönsä: "...ehkä jokaisen tietyn maalauksen on väistämättä kohdattava maalauksen idea sinällään, niin voimakas on maalaustaiteen historiallinen perintö." (sama, 179). Tässä Crimp saapuu diskursiivisen näkemyksen kynnykselle.

²⁴⁴ Crimp 1990, 188.

koodin hävittämiseen, vaan ulottuu myös maalauksen arkistomääritelmällä työskentelemiseen. Maalauks^{taide} voi loppua, mutta maalauksen *nimi* päättyy uudelleenmäärittelyn tielle. Crimp huomioi vain Burenin pyrkimyksen poistaa taiteen galleria- ja museo- eli "kassakaappikoodi", sen mikä "tähän asti on tehnyt taiteesta sen mitä se tuotannossaan ja instituutioissaan on".²⁴⁵ Crimp ei huomioi Burenin muita keskeisiä teemoja, vallankumouksellisen avantgarden kritiikkiä eikä sitä miten tämä pyrkii vääntämään maalauksen nimen irti autonomisesta taiteen käsitteestä ja työskentelemään tällä erolla.

Crimp erottaa Burenin työt maalaustaiteen loppuna Frank Stellan "hysterisistä" reliefimäisistä sekatekniikkatöistä, joita yhdysvaltalaisessa 1980-luvun taidekritiikissä käytettiin perustelemaan maalauksen -- sommittelun, abstraktion, Hengen kaltaisten perusteiden eli modernismin diskurssien -- jatkumista. Crimp vastustaa sitä että maalaus voisi merkitä mitä tahansa: "tuo esine saattaa hyvinkin esittää maalausta mutta se ei varmastikaan voi legitimiesti olla maalaus".²⁴⁶ Totta onkin, ettei modernistisista maalaustaiteen itseanalyysiin ja välinekonventioon sidotuista koodeista voida siirtyä mielivaltaisesti minkä tahansa objektin ristimiseen maalaukseksi. Tällainen maalaus ei olisi "oikeutettavissa", ei edes modernismin nimeen jota tällaisten töiden pitäisi puolustaa. Buren käyttää kuitenkin 1960-luvun lopun töissään maalauksen nimeä ja suorakulmaista kuvakonventiota -- "hyvinmääritellyn kulttuurikentän" osia -- väite- ja osoitusfunktiossa, vapausdiskurssien, galleriakoodin purkamisen tarkoituksessa. "Maalaus" ei ole nimilappu joka voidaan attribuoida mille tahansa esineelle vaan se on kriittinen suhde institutionalisoituun traditioon, sen reunalla työskentelyä.

Lopuksi voitaisiinkin sanoa, että "hyvinmääritelty kulttuurinen kenttä" piirtää maalauksen 'nolla-asteen' ja esillepanopaikan rajan, maalauksen reunan, uurtaa niiden välin. Burenin projekti on monella tavoin maalauksen rajalla työskentelyä, niin visuaalisen faktan ja institutionaalisen koodin kuin modernistisen välineen ja jälkimodernistisen käytännön näkökulmastakin. Maalauksella on väliä, se on raja, kehys, institutionalisoidun historian reuna. Maalauksen diskurssin paino kantaa taideväitettä myös totunnaisten näyttelypaikan ja taideinstituution "ulkopuolella" kuten ilmoitustaululla, pankkilaitoksen ja museorakennuksen välisellä kadulla,

²⁴⁵ Buren, cit. Crimp 1990, 103, 120.

mainoskyltinkantajien selässä jne. Kuten Hal Foster toteaa, instituutio ei määrää kokonaan taiteen konventioita eivätkä konventiot muodosta kokonaan taideinstituutiota. Instituutio rajaa tai kehystää konventioita, mutta ei muodosta niitä.²⁴⁷ "Hyvinmääritellyn kulttuurisen kentän", tai "kuvitteellisen museon", toisinnetaan, luokitellun, epäauraattisen taidehistorian (=diskurssin) tuella raitapintainen maalausväite rajautuu modernismin museosta ympäröivän yhteiskunnan arkeen.

Burenin teokset ovat ymmärrettävissä toki myös julisteina, jos niitä katsotaan mekaanisen toisintamisen ja kaupallisesti kierrätettävien kuvien puolelta. Mutta maalauksen perinne kehystää ja rajaa niitä silti. Se on jäänne, reuna, kehys, liika tai reservi, joka painaa raitaposteria modernistisesta poissaolostaan. Kaupunkitilaa merkkäavat maalauseleet voitaisiin liittää myös situationistien "yhtenäisen urbanismin" ideoihin: taidesituaatioiden tavoitteena oli elävä kriittisyys, joka saa sytykkeensä päivittäisen elämän jännitteestä, kaupungin asukkaiden manipulaatiosta ja aktivoinnista.²⁴⁸ Situationistitkin halusivat "säilyttää minimaalisen esteettisen etäisyyden, joka mahdollistaa kulttuurisen teon siirtämisen pääoman massiivisen olemassaolon ulkopuolelle."²⁴⁹ Burenilla maalauksen merkitysreservi, ei estetiikka, luo tuon minimaalisen eron tai etäisyyden.

Voidaan väittää, että ajan kuluessa Burenin raitamaalaus on muun instituutiokriittisen taiteen tapaan tullut vain yhdeksi nykytaiteen murteeksi, tunnistettavaksi ja kaupalliseksi Buren-sananparreksi, joka on riippuvainen aikoinaan kritisoimansa taidekontekstin rakenteista. Vaikka näin on käynytkin, hänen maalauksensa merkitsivät kuitenkin varhaista siirtymää moderniin museon pyhistä tiloista sellaiseen institutionaalisuuteen, joka määrittelee ja kantaa taiteen monenlaisia ilmiöitä myös konventionaalisen näyttelytilan "ulkopuolella", yhteiskunnassa (vrt. Kwon 1997). Eivätkö pääosin kaikki taiteen toiminnot nykyisin ole riippuvaisia institutionaalisista käytännöistä mutta myös refleksiivisiä niiden suhteen? Nykyisin museo ei enää ole modernistinen taiteen autonomian työssija vaan taidevallan, yhteiskunnallisten diskurssien, taloudellisen ja kulttuurisen pääoman sekä taiteen traditioiden sermi, jota

²⁴⁶ Crimp 1990, 118.

²⁴⁷ Foster 1996, 17: "Konvention romautus instituutioon tuottaa eräänlaista determinismia, instituution lukeminen konventioksi eräänlaista formalismia."

²⁴⁸ ks. Sederholm 1994, 88.

²⁴⁹ Sederholm 1994, 209.

vasten taiteen diskursiivista käytäntöä työestetään. Burenilla maalaus ei ollut päättäneen tradition hautaholvi vaan se voidaan nähdä arkistona Foucault'n tarkoittamassa mielessä, menneen horisonttina, joka rajaa nykyisyyttä toiseudestaan.

III. 4. Minimalismi ja maalauksen reservit

Maalaustaiteen merkitysten muuntelua on harrastettu 1960-luvulta lähtien myös minimalismin perinteen pohjalta. Siinäkin on tapahtunut käsitetaiteelle rinnakkainen siirtymä "maalauksen lopusta" näkemyksiin, joissa maalauksen traditio nähdään taiteen tekemistä ohjaavina ehtoina. Suunnan ilmiöt tarjoavat kuitenkin epäaineellista käsitetaidetta loivemman siirtymän maalaustaiteen modernistisista merkityksistä maalauksen diskursiivisuuden pohdintaan vaikka myös minimalismissa on oma maalauksesta irrottautumisen perinteensä. Myös viimeaikaiset maalauksen uudet määritelmät, kuten "maalaustaiteen laajennettu kenttä", "maalauksena käyttö" jne. (joita käsittelen luvussa IV) palautuvat minimalismin puitteissa syntyneisiin taideoksen tilallisuuden ja ajallisuuden teorioihin. Suuntaus on ollut nykytaiteen historiassa lisäksi keskeinen ruumiillisuuden merkitysten kehittelyn kenttä: se siirsi huomion taideobjektin ja katsojan ruumiin väliseen akseliin, siinä missä käsitetaide sekä maalauksen diskursiivinen käytäntö korosti taiteen ajatuksellisuutta, kriittisen katsojan lukijuutta.

Minimalismi on myös yksi linkki readymadeperinteen välittymisessä nykytaiteeseen. Minimalistien teknologiaoptimismi sekä jälkiminimalistien synteettiset materiaalit, romun käyttö sekä low tech -työtavat hahmottivat aikanaan taiteen ja teknologistuvan yhteiskunnan välistä jännitettä, joka pyörii kiihtyvien kierroksien nykyisessä jälkiteknologisessa yhteiskunnassa. Speaktaakkelin, biovallan, ruumiinteknologioiden ja kulutuksen koodit ja formaatit ovat merkitysten maailmaa, jonka verkostoihin nykymaalaus solmiutuu tutkien esim. kysymystä värin koodittomuudesta.

III.4.a). *Gracesta gestaltiin: läsnäolokäsityksen muuntumia*

Michael Friedin *Art & Objecthood* (1967) on ollut yksi keskeisiä modernistisen maalauksen ja minimalismin suhdetta käsitteleviä tekstejä. Se on myös modernistisen maalauksen viimeinen kanoninen hahmotus.²⁵⁰ Kuten Clement Greenberg, Fried sitoi modernistisen maalaustaiteen rajan optisuuteen, kuvapinnan visuaaliseen hahmoon (shape), joka luo tilallista illuusioita ja hetkellisiä, ohimeneviä "läsnäolon" merkityksiä, joiden kautta katsoja tunnistaa itsensä ehyenä (self-same). Fried kuvasi läsnäolokokemusta termillä *grace*, jolla on paitsi esteettinen merkitys (kauneus, sulous, laatu jne.), myös uskonnollisia konnotaatioita, se on eräänlainen maalauksen kautta katsojalle suotu 'armolahja'.²⁵¹ Friedille kaikki pinnan visuaalis-esteettiset arvot ylittävä taide, joka sekoitti taiteen kategorioita, venyi kolmiulotteisuuteen tai edellytti katsojan fyysistä osallistumista tai ajallisesti etenevää hahmottamista oli "teatterillista".²⁵²

Friedin teksti oli vastaveto jo pari vuotta aiemmin lausutuille minimalistisille tavoitteille, joissa varhemmasta pelkistävästä maalauksesta periytyvää pinnan ja teosesineen välistä jakoa oli alettu kehittää ohjelmallisesti kohti tilassa sijaitsevan objektin merkitysten tutkimusta. Minimalismia on tulkittu Fosterin tarkoittamassa mielessä uusavantgardistisena strategiana, koska siinä ei pyritty antitaiteeseen vaan annettujen taidekategorioiden, maalauksen ja veistoksen kriittiseen jatkoon.²⁵³ Tarkemmin ottaen minimalismissa pyrittiin kyllä taideteoksen uudelleenmäärittelyyn tila- ja katsomissuhteen kautta, mutta ei taidemääritelmää kannattelevien institutionaalisten rakenteiden kritiikkiin. "Spesifit objektit" sitoutuivat edelleen perinteiseen maalaus- ja veistotaiteen galleriakontekstiin.

²⁵⁰ Fried eroaa Greenbergin näkemyksistä siinä, että hän ei uskonut maalaustaiteella olevan lopullista universaalia essenssiä, jonka rajapintana olisi ollut readymade-maalauk kangas. Tämä olisi johtanut maalauksen loppuun. Hän ajatteli sitä vastoin, että maalauksen rajoja säättävät kulloisessakin historiallisessa tilanteessa tehtyjen parhaiden maalausten asettamat edellytykset (edelleen siis pelkistykseen puitteissa). Friedillä maalauksen raja olisi näin makuarvostelmaan sidottu, mutta kontekstuaalisesti ja historiallisesti, ettemme sanoisi diskursiivisesti määräytyvä asia, eikä teleologinen prosessi kohti olennaisia ehtoja kuten Greenbergillä. (Wallenstein 2001, Sandqvist 1988).

²⁵¹ ks. Elkins 2001, 178-180.

²⁵² Fried erotti kaksi läsnäolon käsitettä, joista presence tarkoitti teosobjektin raakaa fyysistä läheisyyttä, esim. maalin tuntua ja kehyksen painoa. Presentness puolestaan oli teoksen läsnäolon välitön laatu, joka täytti katsojan kokemuksen, imaisi hänen katseensa ja ajatuksensa. "Presentness is grace" Fried totesi. Elkins 2001, 179.

Donald Judd oli julkaissut 1965 *Specific Objects*-tekstinsä, jonka mukaan ajan parhaat teokset eivät olleet maalauksia tai veistoksia vaan liittyivät kumpaankin. Objektit liittyvät maalauksen historiaan suorakulmaisen pinnan hyödyntämisen kautta. Kuitenkin siinä missä maalauspinta oli rajattu hahmo, joka määräsi sommitelmansa järjestystä ja jonka suhteen maalattu syvyys optisesti hahmottui, määrityi spesifi objekti niin että suorakulmio muodosti yhtenäisen, faktisen, korostetun tason, joka oli hieman taustatason, seinäpinnan edessä. Näiden kahden tason välinen suhde oli muoto (form), jonka keinoin spesifillä objektilla työskenneltiin.²⁵⁴ Objektilla tavoiteltu vaikutus liittyi sen muodon intensiteettiin, selkeyteen ja voimakkuuteen: ”objektin tarvitsee vain olla mielenkiintoinen”, sitä eivät laimentaneet perityn formaatin, maalauksen, sommitelman osien ja kokonaisuuden suhteeseen liittyvät laatutekijät, vaan laatu ilmeni objektista kokonaisuutena. Myöskään materiaalit eivät olleet perinteisiä, öljymaalauksia, vaan teollisia tuotteita, pleksiä, alumiinia, terästä.²⁵⁵

Myös Robert Morris korosti 1966 *Notes on Sculpture*-artikkelissaan teosobjektin kirjaimellista esineisyyttä. Hän kritisoi optisuuden ylivaltaa väittämällä, ettei katsomista voi erottaa sen kuvallisista tai kuvailevista (pictorial) juurista: näkeminen vihjaa aina figuuriin. Morris korosti, että maalaus on väistämättä, sisäsyntyisesti sidottu illusionismiin. Tämä ei ollut ongelma sinällään, mutta toi mukanaan viijaavuuden, viitteiden ja referentiaalisuuden kentän, joka oli vanhanaikainen koska se rikkoi objektien aktuaalisuuden, kirjaimellisuuden vaadetta vastaan.²⁵⁶ Sen sijaan kaikkein käsinkosketeltavin teos luopui kokonaan kaikista viittauksista ulos itsestään. Se oli aktuaalinen volyymi, jollaisena sen hahmo (gestalt) oli voimakkaampi kuin millään kuvatulla, esitetyllä hahmolla (shape). Gestalt oli katsojan kokemus ja näkemä kokonaisuus, ja katsominen oli ruumiillista toimintaa, havainnollinen kohtaaminen teoksen kanssa.²⁵⁷ Morris suosi teoksissaan säännöllisiä geometrisia kappaleita, koska niillä oli selkeä hahmo. Gestalt oli peruskokemus, yhtenäinen, tuttu heti tajuttava muoto, joka sitten hahmotettiin liikkumalla objektin ympäri.²⁵⁸ Tom Sandqvist on

²⁵³ Meyer 2001.

²⁵⁴ Judd 1996, 114-115.

²⁵⁵ Judd 1996, 116.

²⁵⁶ Morris 1996/1967, 588.

²⁵⁷ Meyer 2001, 156, 158.

²⁵⁸ Colpitt 1990, 97.

huomauttanut, miten gestalt-käsite oli yksi muunnelma formalististen taidenäkemyksen sarjassa, merkitsevän muodon ruumiillistettu versio.²⁵⁹

Juddista poiketen Morris pyrki määrittämään veistosta uudelleen, eikä siis pyrkinyt taidelajien rajojen hämärtämiseen. Siinä missä Judd painotti teosta näkyvänä formaalina kokonaisuutena, Morris korosti sen olevan koettu kokemus: teoksen hahmo muodostuu katsojan liikkeessä, sen avautuessa eri puolilta gestaltiinsa.²⁶⁰ Veistoksen tarkoituksena oli myös tehdä katsojasubjekti tietoiseksi itsestään, vertailemaan paikkaansa ja olemistaan objektin kanssa samassa tilassa ja tasossa, siinä missä abstraktit ekspressionistiset teokset olivat pyrkineet ”imeyttämään” katsojan maalaukseen.²⁶¹

Siinä missä käsitetaiteilijat kyseenalaistivat havaintomallin, ”puhtaan näkemisen” tekstin keinoin, minimalistit kritisoivat retinaalisuuden ylivaltaa korostamalla moniaistisia kokemuksia. Morrisin *Box with the Noise of its Own Making* -teos (1961) on laatikko jonka sisältä kuuluvat sen tekemisen äänet. Se vihjaa maalauksen itseanalyysin ideaan, siihen että sen piti käsitellä maalausprosessin jälkiä litteällä pinnalla. Ääni tuo kuitenkin kolmiulotteiseen teokseen mukaan myös kuulovaikutelmat. Myös Carl Andren lattiatasoon tehdyt työt edellyttivät katsojan osallistumista, menoa teokseen. Andren mukaan teoskokemukseen kuului olennaisesti materiaalien narske kokijan jalkojen alla.

Fried kritisoi erityisesti Morrisin fenomenologista objektinäkemystä, jossa teos kytkettiin katsojan ruumiintuntumaan. Friedille teatterillinen ”literalistinen taide” edellytti katsojan, oli merkityksetön ilman häntä. Minimalisteilla, joilta läsnäolon käsite (presence) periytyi, se merkitsi voimakkaan teoksen ruumiillista vaikutusta: teos ’tuntui’ paikassaan, vaikkei sitä olisi nähnytkaan, sen voi tuntea vaikka selin, se tuntui vaativan katsojan huomiota.²⁶² Frances Colpitt kuvailee ”läsnäolon” tarkoittavan, että

²⁵⁹ Sandqvist 1988, 293-294. Toisen maailmansodan jälkeen abstraktia maalaustaidetta ei enää yleensä perusteltu metafyyisin tavoittein. Uudeksi selitysmalliksi tuli havainnon tutkiminen, erityisesti hahmopsykologian pohjalta. Siirtymästä todistaa esim. Robert Motherwellin lausuma *Beyond the Aesthetic* (1946): ”Mondrian tapasi sanoa 'tosi todellisuus'. Rakenne tai gestalt olisi osuvampaa: todellisuudella ei ole tasoja eikä ole korkeampaa todellisuutta (surrealisme) ... (Havainto)rakenteet löytyvät vuorovaikutuksessa ruumiin-mielen ja ulkomaailman välillä...” Motherwell, cit. Stiles and Selz 1996, 26-27.

²⁶⁰ Meyer 2001, 116, 164.

²⁶¹ Meyer 2001, 164; Colpitt 1990, 88.

²⁶² Meyer 2001, 231-2.

katsoja asetetaan vastakkain teoksen kanssa aiemman passiivisen esteettisen kokemuksen vastapainoksi. Hän reagoi aktuaalissa tilassa teoksen kokoon ja arkkitehtonisiin vaikutelmiin. Läsnaolon kokemus ei liity tunnistamiseen vaan tuntemiseen: teos ottaa haltuun tilansa ja ikäänkuin pakottaa katsojan kiinnittämään huomionsa siihen. Se saa aikaan katsojassa ruumiillisen vaikutuksen, joka ei ole vertauskuva vaan esineen tuntu tilassa.²⁶³ Läsnaolo ei liittynyt objektin todelliseen kokoon tai mittasuhteisiin, vaan se oli nimenomaan katsojan kokemus teoksen intensiteetistä. Lucy Lippardin mukaan objektin skaala eli koettu koko liittyi sekä optiseen kokemukseen että oli myös tuntu (sense proper). Skaala tunnetaan eletyssä tilanteessa, eikä sitä voi kuvata valokuvassa tai sanoin.²⁶⁴

Greenberg ja Fried kuitenkin ajattelivat, että läsnaolo ruumiillisena vaikutuksena kuuluu vain töille joilta puuttuu esteettinen laatu. Läsnaolo on ei-taiteen ilmenemismuoto: se tuottui isokokoisista töistä, jotka perustuvat koristeellisuuteen, kitschiin, design- tai tuotearvoon, siis teoksista joilta puuttuu esteettinen aura.²⁶⁵ Minimalistien ruumiillinen, ajallisessa liikkuvassa katsomiskokemuksessa avautuva läsnaolon kokemus oli avantgardemaalauksen hetkellisen *gracen* vastapooli. Greenberg ja Fried erottavat esteettisen voimakkaasti ruumiillisesta, jolloin syntyy varhaismodernismin luomaa kaavaa jatkava dikotomia, jossa merkitsevän muodon oli tarkoitus herättää tunteita ja esim. traagisen ja ylevän kokemuksia ja pelkkä sensuaalisesti miellyttävä muoto lankesi koristeellisuuteen, jota vastaan oli käytävä jatkuvaa kamppailua.²⁶⁶

III.4.b) Minimalistit ja maalaustaiteen perinne: maalauksen rajalta maalaukseen reunaehtoina

Minimalistien suhde maalaustaiteen historiaan oli monimutkainen. Venäläisen konstruktivismin tavoitteet, erityisesti sommitelman ja teolliseen suunnitteluun liitetyn

²⁶³ Colpitt 1990, 67, 70-71.

²⁶⁴ Lippard cit. Colpitt 1990, 73.

²⁶⁵ Meyer 2001, 232.

²⁶⁶ Clive Bellillä merkitsevistä muodosta tuottuva esteettinen laatu määrittyi sulkemalla pois arkiset ja inhimilliset tunteet, taiteen tuli herättää "omia tunteitaan", jotka eivät saaneet liittyä myöskään haluun, seksuaalisuuteen, luonnon kauneuteen tai "arkiseen bisnekseen". Bell 1958, 21-28, 43-46.

konstruktion erottaminen edelsivät minimalistien kuvan ja esineen jaottelua. Konstruktivismi ei kiinnostanut Greenbergiä, koska hän korosti maalauksen autonomiaa, riippumattomuutta yhteiskunnallisista prosesseista. Se jäi siksi sivuun hänen maalaustaiteen pelkistyksen tarinastaan. Muutenkin suhde eurooppalaisen maalaustaiteen perinteeseen oli torjuva: sikäli kuin esim. Bauhaus-traditiota yhdysvaltalaisissa taidemaailmoissa tunnettiin, sen formalistisesta perinteestä haluttiin irrottautua koska sen nähtiin perustuvan harmoniapyrkimykseen ja "ennalta oleviin" rationaalisiin ideoihin.

Eurooppalaisen geometrisen abstraktismin ajateltiin perustuvan tasapainotetun sommittelun idealle: ”teet jotain yhdelle kulmalle ja tasapainotat sen toisessa kulmassa”.²⁶⁷ Frank Stellan mukaan amerikkalaisessa maalauksessa oli perustavaa pyrkimys yksinkertaisempaan, mutta hän korosti ettei tämä liittynyt mitenkään eurooppalaisen taiteen tavoitteisiin, konstruktivistien, Mondrianin, Malevitsin, Max Billin ym. traditioon, joka oli hänestä kyllästyttävää. Varsinkin eurooppalaiseen maalaustaiteeseen liitetyt metaforiset arvot oli kitkettävä: ”...päädyn aina kiistaan ihmisten kanssa jotka haluavat säilyttää maalauksen vanhat, humanistiset arvot,päädytään aina väittämään että (teoksissa) on muita merkityksiä kuin vain maali kankaalla. Maalauksen on perustuttava faktaan että vain se mikä näkyy, on siellä; se on objekti. Kaikki maalaukset ovat objekteja, katsoja kohtaa objektiuden.”²⁶⁸

Yhdysvaltalainen toimintamaalaus muodosti kuitenkin erottamattoman taustan minimalistien ideoille: Jackson Pollockin maalausten epähierakkinen *allover*-rakenne, jossa kuvapinnan käsittely muodosti yhtenäisen, jakamattoman tason oli Juddille tärkeä objektin hahmon ykseyden ja kokonaisuuden lähtökohtana.²⁶⁹ Myös minimalisteille keskeinen sarjallisuus periytyi nimenomaan maalaustaiteesta, Stellan, Jasper Johnsin ja Kenneth Nolandin teoksista. Abstraktin ekspressionismin itseilmaisuaajatus, se että maalauksen merkitys tuottuu taiteilijan sisäisten tunteiden siirrosta maalausteon kautta ja on erottamaton taiteilijan elämäkerrasta hylättiin ja purettiin sarjallisella toistolla ja geometrysten muotojen tai muun ’readymadeaineksen’ käytöllä jo 1950-luvulla. James Meyer onkin todennut että 1960-luvun alussa, sittemmin minimalismiksi ristittyjen

²⁶⁷ Krauss 1999, 244; Stella & Judd 1996/1966, 117.

²⁶⁸ Stella 1996/1966, 121.

²⁶⁹ Meyer 2001, 89.

taiteen suuntien muotoutumisvaiheessa ei tehty vielä kummempaa eroa maalausten ja objektitaiteen välillä: ”... edistyksellinen taidekenttä ei ollut vielä kokonaan jakautunut popiin, opiin, värikenttämaalaukseen, minimalismiin, modernistiseen ja postmodernistiseen... maalauksen ja kuvanveiston katsottiin tavoittelevan samantapaisia asioita ennen kuin Donald Judd kohdisti kritiikkinsä kuvailluuteen *Specific objects*-tekstissään.”²⁷⁰ Judd piti maalausta väistämättä illusionistisena välineenä ja ”kuvallista minimalismia” mahdottomana yhtälönä koska objekti määrittyi nimenomaan aktuaalisen tilan kautta. ”Maalauksen” nähtiin edelleen myös laahaavan mukanaan tunteenilmaisun ja persoonallisen kädenjäljen leimaa ja luovan löysää satunnaisuutta tiukan systeemissä ja sarjallisissakin teoksissa.²⁷¹

Vaikka maalaus tai pikemminkin illusorinen kuvatila sulkeistettiin minimalismista, tehtiin 1970-luvulla, suunnan päävaiheen jo mentyä ohi konkreettisia pintoja ja esitystilaansa liittyviä ”minimalistisia maalauksia”, tekijöinä mm. Jo Baer, Robert Mangold, Mel Bochner ja Brice Marden. Heidän on katsottu tutkineen maalauksen strukturaalisia ongelmia: teosesineen kulman, rajan, reunan, kehyksen, tuen, ympäröivän tilan yms. suhteita. Teosten tavoitteena oli ”kaksiulotteisen objektin” tuottaminen vastavetona kolmiulotteiselle objektitaiteelle.²⁷² Esim. Robert Mangold totesi, että häntä ei kiinnostanut lainkaan maalaus objektina tilassa vaan konkreettisenä, todellisenä pintana vastakohtana perinteiselle käsitykselle maalauksesta ikkunana.²⁷³ Myös eurooppalaisista 1960-70-luvun maalareista esim. Giulio Paolini ja Blinky Palermo käsittelivät maalausta arkkitehtoniseen yhteyteensä liittyvänä asiana tai maalauksen faktisuuden esillepanona vastakohtana sen perinteiselle roolille illusionistisen kuvan kantajana tai merkinä tekijän läsnäolosta.²⁷⁴

1980-luvulle tultaessa alkoi kuitenkin myös minimalistisen tradition pohjalta kehkeytyä näkemys, jossa maalausesineen reunaan tai pintatasoa pohtivista töistä siirryttiin käsittelemään ”maalausta” reunaehtoina, jotka rajaavat käsitteellisiä ja esineellisiä teoksia. Mel Bochner on sanonut, miten hänen esineiteoksensa ovat

²⁷⁰ sama, 55.

²⁷¹ sama, 169-170.

²⁷² Colpitt 1990, 108; Stiles 1996, 580.

²⁷³ Colpitt 1990, 108.

²⁷⁴ Rorimer 2001, 68.

merkityksettömiä ilman yhteyttä maalaustaiteeseen reservinä, piiloviitekenttänä.²⁷⁵ Hän kuvaili tuotantoaan ”maalauksen jatkuvaksi tutkimukseksi”: tavoitteena oli hahmotella ehtoja, joilla maalaus tunnistetaan maalaukseksi. Bochner mittaili mm. *Photopieces, Measurements, Theory of Boundaries, 48” Standards* -teosarjoissaan näyttelytilan seinäpintoja suorakulmaisilla maalausesineen reunoihin viittavilla kaavioilla. Hän totesi, että ”ilman maalaamisen historian luomaa taustaa koko tuotantoni muuttuu sarjaksi hajanaisia eleitä”. ”Maalauksen poissaolo antaa määritelmän...töilleni, jotka kaikki pyörivät tuon puuttuvan merkitsijän ympärillä.”²⁷⁶ Bochnerilla maalauksen idea on mukana vain negatiivisesti, poissaolon kautta, mutta hänen tavoitteensa asettuu samaan linjaan edellisissä luvuissa kuvattujen taiteilijoiden pyrkimysten kanssa.

Bochnerin ajatukset ovat suurin piirtein samanaikaisia *Art & Language* –ryhmän siirtymiselle lingvistiksestä käsitetaiteesta maalaustaiteen traditiota tutkiviin töihin. Myös Gerhard Richter korosti 1980-luvulla, miten maalaustaide, vaikkakin päättynään perinteenä, asetti velvoitteita hänen maalaamiselleen. Bochnerin reserviajutuksella on sukulaisuutta myös *Supports/Surfaces* –ryhmän 1970-luvun teoksiin, jotka muuntavat maalaus pohjan mm. esitystilaan ripustetuiksi kangasverkoiksi, tekstiilin verkostoksi, maalauksen ”tekstiksi”, joka vihjaa kontekstiin, esitykselliseen ja historialliseen viitekehykseen jonka puitteissa maalaus määritellään.

Kokoavasti voi sanoa, että ”maalaus diskurssina” alkaa kehkeytyä 1960-luvulta lähtien maalauksen rajakokemuksen kautta. Maalaustaiteen modernistinen ideologia kriisiytyy ja maalaus aletaan määritellä suhteena sen kontekstuaalisiin ehtoihin, niin materiaaliin, esityksellisiin, tilallisiin kuin institutionaaliisiinkin. 1970-80-luvun kuluessa painopiste muuttuu niin, että maalauksen teemat, tekniikat, kuvapinta, materiaallinen tuki, genret, ideologiat aletaan vuorostaan nähdä historiallisina ehtoina eri keinoin tehdyn kuva- ja käsitetaiteen tekemiselle, missä projektissa maalauksen traditio siirtyy eteenpäin. Toisin sanoen, ”maalaus” on joillekin kuvataiteilijoille tärkeä taiteen piilotekehti, ’tiedostamaton’, konteksti, reunaehtoja asettava tausta. Nykyteosten merkitys muodostuu erilaisina suhteina maalauksen diskursseihin.

²⁷⁵ Bochner, cit. Armstrong 2001, 74.

Suomalaisessa 1990-luvun taiteessa minimalismiin pohjaavaa, mutta maalaamiseen perinteeseen rajautuvaa taidetta ovat tehneet mm. Jussi Niva ja Janne Laurila. Esimerkiksi Nivan *Expose*-sarjan koverat maalauspinnat muistuttavat muodoltaan Donald Juddin varhaisia koveria pintaesineitä. Ne esittävät valontaittuman heijastusta tuoden mieleen verkkokalvon, silmänpohjan jälkikuvat ja avaavat koko sen retinaalisuuden ongelmakentän joka oli valokuvan, maalaustaiteen ja readymaden vedenjakajana. Nivan värin fysikaalista ja optista käyttäytymistä tutkivat teokset käynnistävät merkitysketjun varhaismodernistiseen maalaukseen asti, impressionismin 'tieteelliseen' taustaan, värioptikkaan, havaitsemiseen ja katsojalta vaadittuun merkityksenantoon. Jälki-impressionistisen värimaalauksen piti hahmottua havainnossa kokonaisuudeksi, katsoja täydellisesti maalauksen merkitykset verkkokalvolla.

Exposet määrittävät uudelleen readymadea, maalauspohjan ja valmisvärin merkityksiä. Heijastuspintoina ne ilmentävät näkemisen ja havaitsemisen fysikaalista ja fysiologista pohjaa, sitä mikä on aina jo, ennen kuin maalaukselle aletaan miettiä merkityksiä, ne hahmottavat fyysistä suhdetta ympäristöön, mikä katsominen on. Niva käsittelee myös värin koodeja tällä visuaalisen tiedostamattoman tasolla, 'näkymättömiä' värejä, liitutaulunvihreää, painomusteensinistä, joilla ja joille kirjoitetaan, ja jotka ovat aina jo "kirjoittaneet" meidät, tulleet itsestäänselviksi ja huomaamattomiksi. Hän käyttää myös standardoituja huomiovärejä, jotka automatisoidusti ohjaavat liikkumista ja ovat vallan ja kontrollin väline. Tämä optinen tiedostamaton on värin readymaden nykytulkintaa jopa jonnekin ruumiinteknologiaan asti.

Myös Janne Laurila muuntelee minimalismista periytyviä ideoita kohta kohdalta käsin maalatuissa akryylipinnoissaan, jotka esittävät minimalistisia solideja objekteja trikki-illusionismin keinoin. Minimalismista kitketty kuvailluusio ja perinteinen maalauskäsityö siis palaavat takaisin. Teokset vetävät liikkeeseen, pakottavat fyysiseen tarkasteluun ja luovat silmääkääntäviä tuntemuksia. Selkeä ja kliininen jääkaappimainen "volyymi" on samalla silmää vääntävä ambiguiteetti, kuin labyrintin ovi. Optaiteesta ja systeemisestä maalauksesta muistuttavaan tarkkarajaiseen maalaukseen liittyy myös maalinvalumia ja satunnaisuudesta kertovia virheitä.

²⁷⁶ Sama.

III.4.c) Anti-form ja aistimellisuus

Maalaustaiteen merkitystä on 1900-luvulla usein perusteltu käsinkosketeltavalla taktiilisuudella ja aistimellisuudella. Se oli värin ja muodon autonomisen kielen ohella pelastautumistie teknologian ja valokuvan asettamaa haastetta vastaan. Meyer Schapiro kirjoitti 1950-luvulla, miten kädenjäljen läsnäolo ja liike maalauksessa asettui modernin teknologian vieraannuttavuutta vastaan ja oli yritys säilyttää humanistinen ulottuvuus.²⁷⁷ Wallenstein toteaa, miten myöhemminkin, esim. Merleau-Pontyn Cezanne-tutkimuksissa ja Lyotardin läsnäolo-ajatuksissa maalaus on saanut toimia mallina yritykselle ilmaista ensisijaista, perimmäistä aistimellisuutta joka pakenee teknologisen maailman välittyneisyyttä ja näin säilyttää jotakin minkä muut taiteen välineet ovat kadottaneet.²⁷⁸ Myös maalaustekoa ilmentävä action painting ja ekspressiiviset maalaustaiteen lajit ovat aina perustelleet itseään aistillisuudella ja ruumiillisuudella, usein käsitetaiteen älyllisyyttä vastaan. Suomalaisessa 1990-luvun diskursiivisessa maalauksessakin aistimellisuus, lihallisuus, fyysinen reaktio teokseen, aistienvälisyys, aineellisuus ja maalaamisen perustelu luontevana fyysisenä toimintana ovat monen taiteilijan keskeisiä teemoja.

Suomalaiset 1990-luvun maalarit mieltävät aistimellisen ja aineellisen tavalla, joka eroaa sekä ekspressiivisten maalaustaiteen suuntien itseilmaisullisuudesta että kumoa formalistisen optisen pintamaalauksen. Esimerkiksi Tarja Pitkänen-Walter on todennut suhtautuvansa epäillen niin modernismin formalistiseen kuin itseilmaisua korostavaan perinteeseen.²⁷⁹ Välittävänä tekijänä voidaan nähdä minimalismissa tapahtunut siirtymä taiteilijan ilmaisusta teoksen ja katsojan ruumiin välisiin merkityksiin sekä postminimalistiset anti-form- ja prosessitaiteen suunnat, jotka korostavat sarjallisuuden ja systeemisyyden sijasta välitöntä fyysistä kohtaamista materian kanssa ilman ennakko-oletuksia ja kielen välitystä.²⁸⁰

Abstraktin ekspressionismin teoreetikot, kuten Harold Rosenberg ajattelivat 1950-luvulla maalauksen olevan taiteilijan suoraa tunteenilmaisua, erottamaton hänen elämäkerrastaan. Taiteilijan kokemusta ja eksistentiaalista tilaa voitiin lukea suoraan

²⁷⁷ Wallenstein 2001, 305.

²⁷⁸ Sama, 513.

²⁷⁹ Pitkänen-Walter 2000, 132-133.

maalausjäljen pyörteistä, joka välitti samankaltaisen tunne-elämyksen taiteilijan ja katsojan välillä. Maalauksen piti imaista ja uppouttaa katsoja maailmaansa. Tunne-elämys oli kokonaisvaltaisen ruumiillinen: maalin paksu reliefi ulkoni pinnasta katsojan tilaan, joka vastasi paikkaa missä taiteilijan ruumiin liike maalauksen tekohetkellä on tapahtunut.²⁸¹ Myös Greenberg katsoi, että ”taideteoksen kokemus on aina osin ajatuksissa ja tunteissa jotka ovat nousseet teosta tehtäessä. Jos teos ei ole noiden tunteiden väline, ei ole kyse taiteesta vaan designistä”.²⁸²

Suhde maalin ilmaisevaan paksuuteen ja fyysiseen tuntumaan kääntyi kuitenkin 1960-luvulla kielteiseksi. Värikkentämaalarit kuten Kenneth Noland ja Ellsworth Kelly kyseenalaistivat ”ihmiskeskeisyyden” ja persoonallisen ilmaisun merkitystä korostamalla töidensä objektilaatua sekä materiaalien omaa ekonomista ilmettä.²⁸³ Maalin reliefimäinen taktiilisuus oli Greenbergin ja Friedin kaanonissa kitkettävä pois, jotta maalauksen pintapelkistysprosessi voisi jatkua ja vältettäisiin maalauksen kitschahtaminen ja viihteellistyminen. ”Post-painterly abstractionin” oli ilmennettävä puhdasta visuaalisuutta ilman että oli tukeuduttava raskaaseen maalitekstuuriin. Greenbergin luennassa Pollock loi yhtenäisen *allover*-rakenteen, kaikenkattavan optisen kentän aiemman olennaisesti taktiilisen kuvakentän sijaan. Kuvatilaan oli pääsy vain näköaistin keinoin: väriläiskät ja avoimet visuaaliset elementit kutoutuivat yhteen, eivätkä muodostaneet muotoja taustaa vasten. Nähtiin, että kuva menetti ’sisäpuolensa’ ja siitä tuli kokonaan ’ulkopuolta’, tuo minimalistien sittemmin tutkima kirjaimellinen pintataso.²⁸⁴

Abstraktissa ekspressionismissä taktiilisuus oli ollut itsen, tunteenilmaisua, taiteilijan sisäisyyden suora siirto maalauspinnaalle, joka sai katsojan fyysisesti samastumaan taiteilijan mieleen maalauksen tekohetkellä. Jos teos ei yltänyt tunteensiirron tasolle, vajottiin koristeellisuuteen. Sittemmin Friedille maalauksen merkitys ilmeni sen puhtaasti visuaalisessa laadussa, gracesa, joka hetkellisesti sovitti katsojan itsensä kanssa. Sitävastoin minimalististen teosten ruumiillinen vaikuttavuus, tuntuva läsnäolo ja aktuaalinen tilallisuus olivat teatteria, muotoilua, ei-taidetta. Friedin mielestä

²⁸⁰ Meyer 2001, 267.

²⁸¹ Sandqvist 1988, 175-178, 186.

²⁸² Meyer 2001, 216.

²⁸³ Kelly 1969 ja Noland (päiväämätön), cit. Stiles and Selz 1996, 92-94.

²⁸⁴ Sandqvist 1988, 187.

minimalistinen teos teatralisoi katsojan itselleen, teki ruumiin oudoksi tai opaakiksi, tyhjensi sen ekspressiivisyyden ja humanisuuden ja sai katsojan vieraantumaan itsestään.²⁸⁵ Katsojan tilassaan hahmottamaa aineellisuuden ja ruumiillisen vaikutuksen kenttää on siis luettu sekä sisäisen kokemuksen suorana ilmentäjänä, varmuuden ja itseläsnäolon takaajana että toisaalta outona ja vieraannuttavana.

Itsen ja toisen, passiivisuuden ja aktiivisuuden väliin polarisoidut katsomisasemat tarvitsevat uudelleenajattelua subjekti-objekti -suhteen purun näkökulmasta. 1960-luvulta nykypäiviin tultaessa ruumiillisuus on muuntunut tarkoittamaan taiteilijan maalausteen ja jäljen aineellisuuden korostamisen sijasta enemmän tekijän ja katsojan kokemusta teoksen äärellä. Miten voitaisiin määrittää nykymaalauksen katsojasuhdetta kohti ruumiillisuutta, teoksen ja kokijan välisyyttä, joka ei määrity sen kummemmin uppouttamisen kuin vieraannuttamisenkaan näkökulmasta, vaan enemmänkin vieraan kosketuksena, unheimliche-ulottuvuudessaan? Miten kuvailla ruumiillista nykymaalauksenteen merkityskenttänä kun niin formalistinen ykseyteen pyrkivän muodon teoria kuin ilmaisuteoria ovat menneet? Palaan näihin ongelmiin tunnun käsitettä tutkivassa luvussa.

Materiaalisten merkitysten työstäminen alkoi toden teolla vasta, kun formalistisesta taidenäkemyksestä, niin yhtenäisestä *all over*-efektistä kuin minimalistien *gestaltista* luovuttiin. Eva Hesse korosti 1967 miten muodon yli oli päästävä: "muotoperiaatteet ovat ymmärrettäviä ja ymmärrettyjä. ...On mentävä ennakkokäsitysten tuollepuolen, tuntemattomaan."²⁸⁶ Pyrkimys tahattomaan, tietoisesta hallinnasta pakenevaan merkitykseen periytyy elemaalauksen traditiosta, eikä Hesse koskaan täysin irrottautunut myöskään pinta- tai taustakonventiosta tai minimalistisista sarjallisuuden ja toiston ideoista töissään, vaikka "maalaukseni olikin hänelle kuollut".²⁸⁷

Myös Robert Morris hylkäsi 1969 minimalismin ja siirtyi gestalt-teoriasta tutkimaan havaintoa, joka "ei pysty erottelemaan mitään sanottavaa muotoa". Objekteista siirryttiin materiaaleihin, mm. jätteeseen ja peileihin, jotka levittäytyivät lattiatasoon. "Anti-form"-kirjoituksessaan Morris korosti, miten materiaalin fyysinen luonne

²⁸⁵ Meyer 2001, 233.

²⁸⁶ Hesse 1967, cit. Lippard 1976/1992, 131, 192.

²⁸⁷ Lippard 1976/1992, 117.

motivoi sen käyttöä enemmän kuin taiteilijan subjektiivinen päätöksenteko. Muodon vastaisuuden sijasta Lippard tulkitsee Morrisin kuitenkin esitelleen toisenlaisen "ei-formalistisen muodon käsitteen", jossa korostui sattumanvaraisuus ja ohimenevä muotovaikutelma, jonka materiaalin ominaisuudet, tai esim. latominen ja riiputus teokselle soivat. Tällaiset prosessuaaliset teokset "kieltäytyivät jatkamasta estetisoivaa muotoa ennaltamäärättyä päämääränä", keskeistä oli "sallia antaa jonkin tulla".²⁸⁸

Minimalismin viitoittamalla tiellä prosessiteoksetkin haluttiin pysyttää aluksi materiaalin konkretiassa ja kirjaimellisissa vaikutelmissa, symboliset ja vertauskuvalliset merkitykset pyrittiin suitsimaan: "kassi on kassi eikä muutu kohduksi".²⁸⁹ "Anti-form" oli toisaalta myös rationaalisuuden vastustusta: Morrisin mukaan objektityypiset teokset toistivat teollisen ympäristön edellyttämiä geometrisia muotoja, joiden kahleista oli päästävä eroon. Materiaalit joita Morris ja muut suunnan taiteilijat, mm. Hesse ja Richard Serra käyttivät, olivat kuitenkin synteettisiä readymademateriaaleja, hartsia, lateksia, kumia, terästä jne..²⁹⁰ Esim. Hessen *Accession* –teos (1969), päältä avoin teräskuutio jonka sisäpuoli koostuu muoviturkiksesta, kääntää nurin sisä- ja ulkopuolen eron ja lisää minimalistiseen geometriaan ja konkretiaan ('on vain objekti, se mitä näet') paitsi käsinkosketeltavan, myös kätkeytyvän ulottuvuuden.

Jo *Eccentric Abstraction*-näyttely 1966 oli nostanut esiin postminimalismiksi sittemmin ristittyä tuotantoa, jossa geometrisista muodoista ja sarjallisuudesta oli siirrytty tutkimaan materiaalisuutta tekoprosessissa muuttuvana asiana. Lucy Lippard kuvaili näyttelyn teosten olevan "idiosyncratic, perverse, sensuous and evocative".²⁹¹ Lippard totesi 1970-luvun alussa, miten suuntaan luetut taiteilijat, Hesse, Meret Oppenheim, Lee Bontecou, Yayoi Kusama ja Louise Bourgeois pohjasivat maalaukseen, mm. surrealismiin, ja miten formalistisesta maalauksesta poiketen suunta avasi ei-muodollisia materiaalien, hahmon, värin ja aistimellisen kokemuksen alueita.

²⁸⁸ sama, 136.

²⁸⁹ Lippard Hessen teoksista, sama, 83. Briony Ferin mukaan Lippard muutti näkemystään feminismiin vaikutuksesta 1970-luvulla: "kutsuessamme puoliympyrää rinnaksi tiedämme pirun hyvin mihin se vihjaa, sen sijasta että tukahduttaisimme assosiaation ja kieltäisimme kokemuksen, joka on uinunut taiteilijoiden töissä lukuunottamatta pientä joukkoa, joista monet ovat naisia." Lippard 1975 cit. Fer 2004, 104.

²⁹⁰ Meyer 2001, 267-269.

²⁹¹ Stiles 1996, 577-578.

²⁹² Lippard korosti Hessen tuotannon ruumiillisuutta: tämän työ perustui "ruumiin minään", " vahvaan vatsapohjatunnolliseen samastukseen "tekijän ja katsojan ruumiin, sekä figuratiivisen ja abstraktin muodon välillä", jota hän Gaston Bachelardin termillä kutsui "muskulaariseksi tietoisuudeksi."²⁹³

Eksentrisen abstraktio nähtiin naisten taidesuuntana ja teoksiin liitettiin feminiinisiä merkityksiä, joita esim. Hesse pyrki väistämään koska niillä oli minimalismin verrattuna vähättelevä luonne. 1970-luvun prosessitaiteilijat, kuten Lynda Benglis ja Mary Kelly puolestaan ironisoivat tarkoituksella abstraktin ekspressionismin machomerkityksiä tai vertailivat äitiyttä ja arjen luovuutta nerotaiteilijan myyttiin. Ruumiillisuudesta tehtiin keskeinen väline feministiselle työlle: "mielestäni taiteessa on kyse ruumiin aistimuksiin ja tuntemuksiin liittyvien tunnealueiden kuvailusta, mutta kyse on myös kokonaisvasteesta..."; "Ajatellaanpa vahatöitä, ne voisivat olla oraalisia koska vaha on hyvin aistillista ja vihjaa makuun tai solmut vihjaavat ruumiinjäseniin tai sisälmyksiin."²⁹⁴ Materiaaleihin ja muotoihin luettiin nyt niin aistimellisia kuin symbolisia ja kuvaileviakin merkityksiä. Kellyn tuotannossa kritiikki toteutui puolestaan uusäsitetaiteen tapaisesti pohtimalla miten minuus rakentuu kielessä ja miten kielen perittyyn symboliseen järjestelmään voi olla kriittisessä suhteessa. Voisikin sanoa, että siinä missä minimalismin ja postminimalismin readymade-strategiat kitkivät teoksista subjektiiviseen itseilmaisuuksiin liittyvät merkitykset, subjekti palaa nyt toisella tavalla, rajallaan, kielen ja ruumiin tai esikielellisten, esisubjektiivisten merkitysten hahmotuksen kautta. "Mielen ruumis" tai tekstin materiaalisuus on tärkeä teema suomalaisessa 1990-luvun maalauksessakin.

1970-luvulta nykyisyyteen tultaessa postminimalismissa esille nostetut, feminiiniseksi luetut asiat kuten koristeellisuus, arkiset materiaalit ja käsityömäisyys ovat vähitellen päätyneet modernistisen taideideologian kritiikin välineiksi. Postminimalismin on nähty jatkuneen 1990-luvulle mm. Polly Apfelbaumin, Mona Hatoumin, Rachel Lachowitzin ja Rachel Whitereadin tuotannoissa, jotka Lynn Zelevanskyn mukaan kaikki pohjaavat jossain muodoissa minimalistisiin perustaktiikoihin: toistoon,

²⁹² Zelevansky 1994, 9.

²⁹³ Lippard, Eva Hesse, 187.

²⁹⁴ Benglis 1977, cit. Stiles & Selz 1996, 618-620.

ruudukkoon tai geometriseen rakenteeseen sekä arkisiin kevyihin materiaaleihin.²⁹⁵ Apfelbaumin teokset ovat moniosaisia lattiakappaleita, jotka koostuvat vaatekankaasta ja yhdistävät maalausta ja veistosta. Niissä on viitteitä Helen Frankenthalerin ja Jackson Pollockin teoksiin, Carl Andreen, Benglisiin ym. Teokset vihjaavat mm. kotitaloustyön rutiineihin ja elämän ruumiilliseen kiertoon, esim. kuukautisrytmiin. Apfelbaum tahraa kankaat karsien persoonallisen siveltimenjäljen osuutta.

Nyt tullaan jo suorien vaikutteiden piiriin, koska Tarja Pitkänen on ollut kiinnostunut Apfelbaumin teoksista. Myös esim. Henrietta Lehtonen ja Hannele Kumpulainen ovat käyttäneet lastenvaatteita, kirjontaa, elintarvikeväriä ja koristemaalausta teoksissaan. Kuitenkin, siinä missä amerikkalaiset taiteilijat ovat kouluttautuneet minimalismin puitteissa ja purkavat sen sarjallisia ja geometrisia merkityksiä, liittyy suomalaisten opintotausta ja viitekehys *abstraktin maalaustaiteen hierarkioiden kyselyyn ja esittävän kuvan problematiikkaan*. Esim. Kumpulaisen näyttely vuonna 2000 tutki värillisyyden ja mustavalkoisuuden piilomerkityksiä vaatteissa ja raitamaalauksessa niin veluuritaulujen kuin kolmiulotteisten 'maalausveistosten' keinoin.

Suomalaisessa 1990-luvun diskursiivisessa maalauksessa on jäänteitä anti-form – ajattelusta ja siinä tähdätään esisubjektiiviseen ruumiilliseen kokemukseen. Tarja Pitkäsen ja Riitta Åkerstedtin maalimateriaalityöt pohtivat maalauksen aineellisuutta ja tekoprosessia. Ne eivät kuitenkaan pohjautu abstraktin ekspressionismin itseilmaisevaan maalaamiseen, ajatukseen maalarin "suorasta" läsnäolosta maalin pyörteissä, vaan valmisvärimateriaalien työstöön ja tahattomaan käyttäytymiseen. Maali on readymaderaaka-ainetta, liituja, nappeja, 'palette', tai värillistä muovia tai hartsia joka valuu, sulaa, tahraa, riippuu seinällä jne.

Åkerstedt tutkii, miten maalaamisprosessissa saa sattuman kautta esille jotain ruumiillisesti tuntuvaa, käsialasta ja maalauksen välineen hallinnasta luiskahtavaa. Hän käsittelee työongelmanaan, miten maalaaminen ylipäättään voi olla instrumentti, kun hänen tavoittelemansa merkitykset ovat sattumanvaraisia ja pakenevat kaikenlaista tietoista manipulaatiota. Jos teos on onnistunut, katsoja tuntee sen vatsanpohjassaan. Myös Tarja Pitkänen on todennut, miten hänen teostensa materiaalit toimivat tekijöinä

²⁹⁵ Zelevansky 1996, 12-13.

tietoisin minän yli²⁹⁶, mikä muistuttaa Robert Morrisin ajatusta materiaalin fyysisestä luonteesta sen käyttöä perustelevana asiana.

Eräissä Pitkäsen teoksissa formalistinen värikenttämaalaus on tehty diskursiiviseksi lähtökohdaksi, jonka merkityksiä siirretään moniaistisempaan suuntaan. Teoksessa *Värikentiltä väriniityille* (2002) impressionistista maalausjälkeä ja toimintamaalausta esittävä muovinen maalimatto valuu seinältä lattialle, jossa sen päällä seisovat maalatut kengät. *Maalaus: seinää vasten* (2002) on puolestaan pistimillä seinää vasten lävistetty kuminen maalitalja, joka muotonsa menettäneenä valuu lattialle kuin veri. Teokset muistuttavat flatbed-tematiikkaa, maalauksen siirtoa seinältä lattiatasoon, kuvailluusion tuottamisesta katsojan reaaliilaan ja fyysiseen skaalaan, ks. tästä seuraavassa luvussa. Maalimateriaali on myös 'lihaa', 'iho' jne. ruumiin rajapintojen vertauskuva. Teos kommentoi maalauksen 1960-luvun jälkeistä tilaa ja ruumiillistaa maalausta optisista pintamerkityksistä käsinkosketeltaviin ja aistienvälisiin tuntumiin. Maaliaine on muodotonta, se on menettänyt pinnan ja tason merkitykset ja maali itsessään on 'alusta' ts. sen ei ole tarkoitus sijaita erillisen alustan päällä: "maalaus" irtoaa maalaus pohjan tai kuvan ehdoista. Maalin 'sotku' määrittyy klinisen valkean näyttelytilan suhteen ja kommentoi modernistisen museotilan "pyhyyttä" yhtenä edellytyksenään, *kehyksenään*.

²⁹⁶ Pitkänen-Walter 2001, 127.

IV. Käsitetaiteen uusluentoja

IV.1. Konseptualismin merkitysten muutoksesta

IV. 1.a) Dematerialisaatiomallin kriisiytyminen

1970-luvulta lähtien kontekstualisoiva ja yhteiskunnallinen asenne on läpitunkenut taiteen kentän. Taiteenteko ymmärretään jaettujen merkitysten, arvojen ja vallan verkostossa kehkeytyvänä työnä. Varhaisen käsitetaiteen kielellinen taidemääritelmän tutkimus on korvautunut jälkistrukturalismin vaikutuksesta näkemyksellä, jossa kieli nähdään perustavasti yhteiskunnallisena ilmiönä ja vallankäytön välineenä, esim. sosiaalisesti normittavana ja sukupuolittavana käytäntönä. Alex Alberro pitää nimenomaan siirtymää analyttisestä kielen mallista diskursiiviseen käsitetaiteen ja uuskäsitetaiteen rajapyykkiä.²⁹⁷ Uuskäsitteelliset taideilmiöt ovat johtaneet taiteen autonomian ja alkuperäisyysajattelun purkuun, tekijyyden uudelleenmäärittelyyn, taiteen teknikoiden moninaistumiseen, lajien ja genrejen risteytymiseen, taiteen institutionaalsiin ehtoihin ja yhteiskunnan sosiaalsiin diskursseihin puuttumiseen, kuvavirtojen manipulointiin, taiteen teoretisoitumiseen, merkitysten sukupuolittamiseen, subjektiasemien problematisointiin, identiteettipoliittikkoihin, vallan analyysihin ym. Välineenä ovat usein olleet kaupallista kuvavirtaa kuten tv:tä ja mainoskuvia manipuloivat teokset, paikkaerityiset puuttumiset, valokuvaa ja tekstiä kriittisesti lomittava työ, kehotaide jne.

Dematerialisaation käsite on kuitenkin jatkanut elämäänsä nykyaikaisen taiteen moninaisten ilmiöiden tarkastelussa. Taiteen yhteiskunnallisen verkostoitumisen prosessia on tarkasteltu sen kautta -- myös silloin kun taidetekojen lähtökohtana ovat olleet minimalismin tai ympäristötaiteen tiettyyn paikkaan ja aistimellisuuteen sitoutuvat taideilmiöt. Esimerkiksi Miwon Kwon toteaa miten instituutiokriittinen ja paikkaerityinen taide on hyödykkeistymistä vastustaakseen omaksunut strategioita, jotka ovat "aggressiivisen antivisuaalisia -- tekstuaalisia, ekspositionaalisia, valistavia - - tai kokonaan ei-materiaalisia -- eleitä, tapahtumia, ajallisiin rajoihin sulkeistettuja performansseja..." "Teos" ei enää ole erisnimi tai objekti vaan verbi/prosessi

²⁹⁷ Alberro 1999, xviii.

provosoiden katsojan kriittistä, ei pelkästään fyysistä valppautta suhteessa katsomisen ideologisiin ehtoihin".²⁹⁸

Kwon esittääkin paikkaerityisyyden ideaa problematisoivassa tutkimuksessaan, miten "paikan" määritelmä on muuntunut 1960-luvun lopulta lähtien merkitsemään paikoitetun, pysyvän ja fyysisen sijainnin sijasta juuri diskursiivista vektoria: paikoittamatonta, virtuaalista, katoavaa.²⁹⁹ Hän erottaa kolme paikkaspesifiyden mallia: ensinnä on fenomenologinen, kulloiseenkin ruumiilliseen kokemiseen ja sijaintiin sidottu; sitten taiteen sosiaalis-institutionaalista verkostoa, näyttely-yhteyttä kommentoiva, sekä kolmantena diskursiivinen, sosiaaliin prosesseihin kietoutuva kulttuurityö, esim. rasmin, seksismin tai ekologisen kriisin ongelmiin puuttuvat teokset, joissa taidehistorialliset ja esteettiset pyrkimykset ovat toissijaisia. Kwon kiteyttää jaottelunsa toteamalla miten "paikan" transformaatio "tekstualisoi tilat ja tilallistaa diskurssit".³⁰⁰

Dematerialisaation käsite liitettiin edelleen myös väline-erityisyyden katoamiseen: Benjamin Buchloh toteaa miten "taideteoksen demateriaalisaation" tavoite on johtanut kaikkien traditionaalisten taiteen tekotapojen, kategorioiden ja objektien radikaaliin purkautumiseen ja siirtymään lingvistisiin, valokuvallisiin ja paikkaerityisiin operaatioihin, joiden sisällä käsitetaide ensiksi määritettiin.³⁰¹ Käsitetaiteen varhaisvaiheen dogmat kielellisyyden korostamisesta sekä välinetraditiosta irtautumisesta antoivat siis pitkään suuntaa 1960-luvun jälkeisten taidemuotojen määrittelyille. Ideat "epäaineellisuudesta", tuotteistumisen vastustuksesta ja "antivisuaalisuudesta" ovat siis eläneet taiteen kriittisen avantgarden kriteereinä nykypäiviin asti.

Samalla käsitteellisyysden määritelmät ja rajat ovat tulleet hyvin heterogeenisiksi ja liukuviksi ja tässä mielessä käsitetaide voi kattaa nykyisin paljon sellaista, josta se 1960-luvulla pyrki erottautumaan, mm. käsintekemistä ja esteettisyyttä ja maalaustakin. Käsitetaide voi nykyisin olla visuaalista, aineellista, esteettistä, esineellistä, käsin tehtyä, omaelämäkerrallista, nimenomaan kokemuksellisuutta

²⁹⁸ Kwon 1997, 91.

²⁹⁹ Kwon 1997, 95.

³⁰⁰ Kwon 1997, 91, 95.

painottavaa aiemman kielellisen, tutkimuksellisen, älyllisen ja ei-subjektiivisen sijasta.³⁰² On huomautettu, miten ”käsitetäiteesta” on tullut nykyisin pelkkä kattokäsite kaikelle sellaiselle taiteelle, joka ei ole tehty perinteisin keinoin.³⁰³ Näin ymmärrettynä monet tutkimani maalausta testaavat teoksetkin voivat tietysti olla käsitteellisiä. Kuitenkin diskursiivisen maalauksen kategoria luokitaa paremmin suomalaisia 1990-luvun teoksia, koska niiden merkitys syntyy nimenomaan modernistisen maalaustaiteen teemojen (abstraktio, aistienvälisyys, formalismi, tyhjä taulu...) relevanssin kysymisestä. Ja kun suomalaisessa taiteessa esiintyy ”tekstipintamaalauksen” tapaisia teoksia, niiden tarkoitus on ilmentää kielen ja aineellisen, representaation ja presentaation rajaa, tekstin materiaalisuutta, toisin kuin varhaisessa käsitetaiteessa, jossa tekstin neutraali visuaalisuus oli pelkästään merkityksetön lisäke jolla katsojan ajatusprosessi saatiin käyntiin.

1990-luvulla ja 2000-luvun alussa käsitetaidetta on alettu kuitenkin arvioida uudelleen, kun uusi tutkijasukupolvi on avannut konseptualismin määritelmät 1960-luvun perustajasukupolven jälkeen.³⁰⁴ Uusissa tulkinnoissa käsitetaiteen perusoletuksista on problematisoitu nimenomaan dematerialisaatiotavoite, yritys sulkea taiteesta aistimellinen aines, näkyvät ja aineelliset merkitykset. Esim. Anne Rorimer (2001) käyttää dematerialisaation sijasta termiä ”taideobjektin uudelleenmäärittely”, johon sisältyy myös maalauksia. Hänen mukaansa käsitetaiteessa oli kyse ei niinkään taideobjektin hylkäämisestä vaan irrottautumisesta illusionismista ja taideobjektista käsinkosketeltavan materiaalisena.³⁰⁵ ”Yleensä ajatellaan, että käsitetaiteen teoksissa visuaalinen on kiellettyä ja fyysistä toteutusta pidetään toissijaisena.” ... Hän painottaa tämän sijasta ”ideaa, että [käsitetaiteessa] visuaalinen muoto ja mentaali formulaatio ovat erottamattomasti yhteenliittyneet.”³⁰⁶

Rorimer määrittää teoksessaan *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality* (2001) uudelleen käsitetaiteen ääriviivoja. Myös maalaus tuodaan mukaan vuoden 1965 jälkeisen taiteen tavoitteiden tarkasteluun: ”käsitetaiteella on yleensä tarkoitettu

³⁰¹ Buchloh 1996, 205.

³⁰² Godfrey 1998, 340; Bird & Newman 1999, 9; Sakari 2000, 219.

³⁰³ Rorimer 2001, 8.

³⁰⁴ Uusista käsitetaiteen hahmotuksista ks. esim. Buskirk & Nixon 1996, Godfrey 1998, Alberro 1999, Bird & Newman 1999, Sakari 2000, Rorimer 2001, Harrison 2001.

³⁰⁵ Rorimer 2001, 8-9.

³⁰⁶ Rorimer 2001, 9.

taiteilijoiden töitä, jotka hylkäävät maalauksen ja kuvanveiston perinteiset lajit kokonaan. Kuitenkin maalauksen kysymyksiä pohtineiden tekijöiden, jotka vuoden 1965 jälkeen jatkoivat työtä tällä *retorisella konstruktiolla*, voidaan teoksillaan katsoa perusteellisesti hävittäneen... litteän, rajatun välineen.”³⁰⁷ Rorimer irrottaa maalauksen välineajattelusta ja ymmärtää sen retorisena rakennelmana, puhetapojen kokoelmana. Tässä hän tulee lähelle diskursiivista näkökulmaa, vaikka hänen ideansa (esittävyys vastaan aineellinen opaakkius, teos suhteena esitysyhteyteen) perustuvatkin lähinnä Kraussin indeksiteoriaan.

Rorimer tarkastelee sitten mm. Giulio Paolinin, Brice Mardenin, Jo Baerin, Andy Warholin ja Gerhard Richterin teoksia maalausta uudelleenmäärittävänä työnä. Burenin teoksia Rorimer ei maalauksen nimeen lue, vaan käsittelee niitä vakiintuneesti paikkaerityisyyden kategoriassa. Jatkan maalauksen diskursiivisuuden pohdintaa tulkinnalla Gerhard Richterin teoksista. Analyysi perustuu osin Rorimerin luentaan, jota olen laajentanut ja kehitellyt. Richter käyttää maalaustaiteen historiallista reserviä työnsä edellytyksenä ja teemana. Hän maalaa maalaustaiteen historiaa arkistoulottuvuudessaan, sinä mikä rajaa nykyisyyttä, luo sen edellytykset, mutta on kuitenkin nykyisyyden näkökulmasta mahdoton.

IV.1. b) Gerhard Richter ja maalaaminen mekaanisen jäljentämisen aikakaudella

Richterin tuotannon peruskysymyksenä on miten maalausta voidaan jatkaa läpi mekaanis-valokuvallisen readymade-perinteen, jonka piti olla sen päätepiste. Siinä missä Duchamp kritisoi maalauksen retinaalisuutta ja lakkasi mekaanisen tuotannon aikakaudella maalaamasta, Richter maalaa edelleen sekä purkaa mm. installaatioteoksin kuvan ikkunavertausta, havaintoparadigmaa, joka on niin maalauksen kuin valokuvankin edellytyksenä toimiva todellisuussuhteen malli. Richter erottaa maalauksen illuusion tuottamisesta. Hän korostaa kuvan läpitunkemattomuutta ja erottamattomuutta "todellisuudesta", jota sen pitäisi esittää. Myös Rorimer näkee hänen teoksensa siirtymänä maalaustaiteen esittävästä, illusionistisesta paradigmasta

³⁰⁷ sama, 37.

indeksaaliseseen, osoittavaan, enunsiatiiviseen: Tizianin *Annunsiatio*-sitaatti muuntuu maalin, maalaamisen enunsiatioksi.³⁰⁸

Richter kiistää olleensa valokuvarealisti korostaen kuvan olevan kuva, lähempänä muodotonta kuin realismia. Hämmästyttävät figuraatiot korostavat toisaalta kuvan erillisyyttä todellisuudesta, ja toisaalta sitä miten maalattaessa kuva tulee todellisuudeksi, mistä sitä ei voi erottaa: ”maalatun faktan fiktioksi”.³⁰⁹ Esimerkiksi teos *Ikkuna* vuodelta 1968 esittää pinnassa 'ikkunaraamistoa' jonka varjo heittyy kuvatilán sisällä, pohjana olevaan maalausmateriaaliin. Kuva esittää perspektiivistä esitystä indeksaalisena, valokuvallisuuteen vihjaavana varjona. ”Ikkuna on kuvattu opaakkina objektina joka materiaaliin sulautuneena ei enää ole läpinäkyvä.”³¹⁰ Sama ajatus on mimeettisyyden ja jäljittelytaidon perinteeseen viittaavilla verhomalauksilla, joissa illusionistisesti esitetty kangas sulautuu maalausmateriaaliin esitykseen tai konkretiaan. Esittävä esitys on aikansa elänyt, se maalataan umpeen materiaaliin ja maaliin: ”ei ole mitään maalattavaa, maalaan sen”.³¹¹

Richter erottautuu myös käsitetaiteesta eikä näe mieltä töihinsä liitetystä ”käsitteellisen maalauksen” nimilapussakaan.³¹² Eräät teossarjat viittaavat kuitenkin suorahkosti Duchampin teoksiin (esim. *Portaita laskeutuva nainen, Suureen lasiin vihjaava Neljä lasikehystä* jne.). Värikarttamaalaukset ja harmaavärisarjat 1970-luvulta toteuttavat käytännössä ja visuaalisesti Duchampin pelkästään tekstuaalisella ja käsitteellisellä tasolla työstimää värin ”kielellistämistä”, värin merkityksen tyhjentämistä ilmaisevista ja symbolisista merkityksistä pelkästään teollisen ready-maden maaliin.³¹³ Richter maalaa itse teoksensa käsityömaiseen malliin muttei hae yksilöllisyydestä tai esitystaidosta perustetta työlleen: hänen mukaansa taiteilijan tuottava teko ei liity maalaustaitoon vaan kykyyn päättää mitä tehdä näkyväksi. Tämä on hänen mielestään erossa taiteellisista kyvyistä.³¹⁴

³⁰⁸ Rorimer 2001, 50-51.

³⁰⁹ Richter 2002, 73; Rorimer 2001, 49.

³¹⁰ Rorimer 2001, 49.

³¹¹ Richter 2002, 87, 122. Richter viittaa useasti John Cagen lausahdukseen „I have nothing to say and I'm saying it“.

³¹² Richter 2002, 231.

³¹³ Armstrong & Lisbon 2001, 41-44.

³¹⁴ Richter 2002, 140. Richard Wollheim perustelee minimalismia 1960-luvulla samoin, ks. Meyer 2001.

Valokuvien pohjalta tehdyissä 1960-luvun maalauksissa irrottaudutaan tekijän persoonallisesta näkemyksestä, sommittelusta ja valikoinnista, illusionismista ja Taiteesta. Maalaamalla (maalaustaiteen reservin kautta) valokuvan aihe kuitenkin vastavuoroisesti muunnetaan häilyvästä trivialiteetista *kuvaksi*, minkä vakiinnutuksen maalauksen traditio nimenomaan suo. Sikäli kun Duchamp ja Buren näyttivät modernistisen maalaustaiteen ehdot autonomian takaavassa näyttelykontekstissa, modernismin museossa, Richter työskentelee modernismin jälkeisessä, kuvitteellisessa museossa. Hän on tuotannossaan käynyt läpi monet perinteisen ja modernistisen maalaustaiteen tyypit ja genret: maisemat, henkilökuvat, muotokuvat, stillebenit, monokromit, maaliabstraktiot, värikartat. Hän onkin 1980-luvulla todennut, miten ”näen itseni valtavan, suuren, rikkaan maalauksen kulttuurin – tai taiteen yleensä – perillisenä, kulttuurin jonka olemme kadottaneet, mutta joka asettaa meille velvoitteita.... On välttävää sekä liukumista menneisyyteen että periksiantamista ja rappiota.”³¹⁵ Mitä tämä "maalauksen kulttuuri" nykyisin voisi merkitä, ja mikä suhde maalaamisella voisi olla tähän laajaan mutta "menetettyyn" perinteeseen?

Richter maalaa sen mitä Buren kutsui hyvinmääritellyksi kulttuurikentäksi: maalauksen reservin, annetun, readymaden. Jokainen yksittäinen asetelma, monokromi tai henkilökuvaa viittaa fragmenttina maalauksen arkistoon, kuvitteelliseen kokonaisuuteen, maalauksen "ideaan" (Crimp 2002), jonka moderni taidehistoria ja museotyö on rakentanut ja kanonisoanut, nimenomaan valokuvallisen toisintamisen mahdollistamana luokituksena. Myös tässä mielessä Richterin maalaukset ovat valokuvan pohjalta tehtyjä. Hänen maalaussarjojensa merkitys koostuu yhteydestä joka niillä on arkiston kuvitteelliseen sarjaan, typologiseen verkostoon. Niillä ei ole teoksina modernistista uniikkimerkitystä (paitsi markkinoilla), eivätkä ne ole instansseja Historian lineaarisessa metanarratiivissa, vaan ne riippuvat arkistoluokituksesta. Tällä tavoin ne ovat maalaustaiteen arkeologiaa.³¹⁶

Benjamin Buchloh on halunnut nähdä Richterin maalaukset lähellä posthistoriallisuutta sellaisena kuin Foster sen määritteli: kontekstistaan erotettujen maalauskonventioiden

³¹⁵ Richter 2002, 146, 148.

³¹⁶ En puutu tässä Richterin tuotannon yhteiskunnallisiin tulkintoihin, kuten Buchlohin näkemykseen 1970-luvun saksalaisten vasemmistoterroristien ja Richterin sukulaisten muotokuvien tavasta nostaa esille moderni julkisen ja yksityisen jako poliittisena. Ohitan myös de Duven perusteluita jäävän

ironisena kierrätyksenä, tulkinta jonka Richter aina kieltää. Mikä olisikaan enää se alkuperäisempi tai reaalisempi todellisuus, tai sosiaalinen yhteys, josta konventiot olisi "mielivaltaisesti" väännetty irti? Richterin kuvathan riippuvat maalauksen arkistoluokituksista. Richterin työ perustuu nimenomaan *toisintamisteknologioiden mahdollistamaan* tapaan ajatella maalauksesta. Hän viipaloi maalausta genrearkiston syvyydessä, teokset ovat maalaustaiteen luokittelun maalaamista. Tässä mielessä ne eivät voi olla "irti kontekstistaan". Toisaalta, maalaus on myös 'loppunut' koska sen tuki on enää pelkkä instituution kanonisoima typologia, väitteistö, Nimi, Richter itsekin.

Richter tietää, että maalaustaide ja maalaaminen on nykyisin mahdotonta. Se on aukko, väli, horisontti joka erottaa nykyisyyden menneestä. Hän tahtoo kuitenkin lykätä maalauksen mahdollisuutta tulevaisuuteen, ja vaikka hän ei pysty oikeastaan sanoin perustelemaan vaihtoehtoista asemaansa, hän puhuu kuitenkin maalauksen kyvystä ylläpitää uskoa, toivoa...³¹⁷ Maalauksen toivon voisi tulkita sen utopiaksi siinä mielessä kuin utooppisuus ei merkitse mitään lykättyä ihannetta vaan juuri sitä mikä on mahdotonta nykyisyydessä. Richter on todennut haluavansa yhdistää kuvapinnalla ristiriitaisimmat elementit ja kumota modernismin harmoniapyrkimyksen, "ei paratiiseja".³¹⁸ Tämän voi ymmärtää maalaamisen jatkamisena itse halun takia, juuri siksi että se on mahdotonta. Halu maalata, mahdottoman halu, on Richterille maalaamisen jatkamisen perustelu nykyisyydessä. Maalaamisteko, maaliaineen muodoton tilkitsee institutionalisoidun väitteistön jälkeensäjäyttämää aukkoa, tyhjää. Mutta miten kyseenalaistaa Nimi, miestaiteilijan teon, maalaamisen lohdun ja kanonisoidun tyypittelyn ympärille kietoutunut maalausnäkemys?

IV. 2. Maalauksen uudelleenmäärittelypyrkimyksiä

1990-luvun puolivälin jälkeen maalaus on palannut teoreettisen pohdinnan kohteeksi. Maalauksen uudelleenmäärittelypyrkimykset ovat yksittäisiä ja teoreettisilta lähtökohdiltaan vaihtelevia eivätkä muodosta mitään yhtenäisempää, edes toisiinsa

ajatuksen siitä miten Richter tuotannossaan käsittelee ei suppeasti modernistista maalauksen loppua vaan on "modernin maalari" (ks. Wallenstein 2001, de Duve 2002).

³¹⁷ Richter 2002, 100, 240.

viittaavien tutkimusongelmien muodostamaa kenttää. Modernististen uudelleensyntymäjulistusten sijasta tällä hetkellä tyydytään vain esittämään kysymyksiä maalauksen mahdollisuudesta tai mahdottomuudesta. Ehdotuksia voitaisiin pitää lyotardilaisina maalauksen paikalliskielipeleinä tilanteessa jossa Maalauksen narratiivi on romahtanut. Kyse ei ehkä enää ole siitä onko maalaus kuollut tai elävä tai mahdoton tai mahdollinen vaan siitä miten pitkälle voidaan uskottavasti lukea sen kulttuurisen reservin merkityksiä kaikenlaisista nykyaiteen kerrostumista, miten pitkälle maalaustaide edelleen puhuttaa meitä, puhuu meissä. Vertailen suomalaisen nykyaiteen ilmiöitä tämänhetkiseen kansainväliseen keskusteluun ja osoitan diskursiivisen näkemykseni etuja, yhtäläisyyksiä ja eroja sieltä avautuviin mahdollisuuksiin.

Teoriat jakautuvat karkeasti neljään ryhmään. Käsitetaiteen uuden, laajemman määrittelyn myötä maalauksen mahdollisuuksia on arvioitu uudelleen konseptualismin jälkeisestä näkökulmasta (myöhempi *Art&Language*). Toisaalta lähtökohtana voi olla paluu amerikkalaisen 1950-60-luvun maalausteorian tarjoamiin lähtökohtiin: pohditaan maalauksen mahdollisuuksia levittäytyä kuvapinnalta esitystilaan, ja autenttisuudesta toisinnettujen merkkien maailmaan (flatbed, maalauksen laajennettu kenttä).

Osassa teoreettista keskustelua näkyy filosofian suora vaikutus: maalausta tarkastellaan jälkistrukturalistisesta ja fenomenologisesta näkökulmasta. Välineen vanhat perustaoletukset, olemus, puretaan määrittelemällä maalaus rajansa kautta, suhteessa sille perinteisesti kaikkein "vieraimpaan ja kaukaisimpaan" kuten muihin medioihin, esitystilaan jne.. (maalauksen paikoiltaan siirto ja 'maalauksena' käyttö). Neljänneksi maalauksen mahdollisuuksia on määritetty eletyn ruumiillisuuden, aistimellisuuden ja aineellisuuden kautta. Jotkut tutkijat haluavat etäännyttää maalausta käsitteellisyydestä ja diskursiivisuudesta korostaen sen hiljaisuutta ja diffuusiutta, vastusta kielelle (James Elkins, Donald Kuspit); toiset taas miettivät maalauksen fyysisyyden ja aistillisuuden mahdollisuuksia kanonisten arvojen kritiikkinä, diskurssien rajankäyntinä ja raotteluna (Rosemary Betterton et al.).

³¹⁸ Richter 2002, 166.

IV.2.a) Myöhempi Art & Language: esittävän kuvan kunnianpalautusyritys

Kielellisinä käsitetaiteilijoina 1960-luvun lopulla aloittanut brittiläinen *Art & Language* –ryhmä (nykykokoonpanossaan Charles Harrison, Michael Baldwin, Mel Ramsden) on 1970-luvun loppupuolelta tehnyt maalauksia, joiden tarkoituksena on toisaalta jatkaa käsitetaiteen saavutuksia ja toisaalta kritisoida lingvistisen käsitetaiteen olettamaa yleistä taidemääritelmää. Harrison kirjoittaa: ”Kyse ei ole siitä onko uskottavaa palata maalaukseen käsitetaiteen jälkeen,...vaan voidaanko maalauksen perinne ja väline panna vielä relevanttiin käyttöön, voiko se palvella käsitetaiteen aloittaman dialogisen käytännön kehitystä...”³¹⁹ Ja: ”mielestäni kaikki yleiseen taidemääritelmään tähtäävät pyrkimykset ovat laimeita ja huolestuttavia – ne edustavat naiivia filosofoinnin tapaa, jossa ollaan tietämättömiä taiteen retorisesta ja substantiaalisesta historiasta, ja jossa teeskennellään ettei eroilla ole enää merkitystä. Näen genren mahdollisuuden hylkäämisen sokeutena taiteen historialle ja muistille, mikä on johtanut tiettyyn köyhyyteen nykyisessä tuotannossa.”³²⁰

Harrison pohdiskeli 2001 käsitetaiteen 1960-luvulla julistamaa maalauksen loppua. Hänestä konseptualismin keskeinen saavutus ei ollut lopettaa maalausta materiaalisena perinteenä, vaan kiinnittää huomio niiden väitteiden ontouteen joilla maalausta 1950-60-luvuilla perusteltiin. Taiteen autonomiaa ja estetiikkaa korostava retoriikka oli johtamassa kaikkien taidelajien köyhtymiseen.³²¹ Harrison näki käsitetaiteen asianmukaisena ja realistisena vastavetona 1950-60-lukujen korkeamodernistiseen abstraktioon. Kun perinteiset taiteen genret hylättiin, tilalle tuotiin teksti. Käsitetaiteen tekstipintateokset eivät hänen mielestään olleet maalauksen jatko vaan ne valtasivat maalauksen paikan tutkien modernistisen maalaustaiteen auktoriteetin ja kriittisen voiman puutetta.³²² Vaikka kirjoituksen uhan piti pelottaa veltoa, modernismin optis-pinnalliseen näkemiseen ehdollistettua katsojaa, tekstitöiden tarkoituksena ei ollut tehdä hänestä filosofia tai lukijaa vaan ne edellyttivät pikemminkin tiedonhaluisen, epäilevän vastaanottajan, joka saisi aikaan keskustelevan suhteen teokseen.³²³

³¹⁹ Harrison 2001, 163.

³²⁰ Sama, 70.

³²¹ Sama, 177.

³²² sama, 176-177.

³²³ sama, 177.

Abstraktin maalauksen pääte pisteestä pääsemiseksi *Art & Language* sitoo maalauksen mahdollisuudet jälleen esittävän kuvan ongelmiin. Harrison näkee modernismin maalauksen lopun tarinan taiteen dialogisen luonteen vastustuksena: vaikka teleologinen käsitys maalauksesta olisi lopussa, välineen problematiikka ei. Maalauksen merkitys riippuu sen mahdollisuuksista kuvien yhtenä lajina: “maalauksella on väliä mikäli esittävillä kuvilla on väliä”.³²⁴ Harrison katsoo, ettei valokuva voi korvata tai tappaa maalausta, koska illusionismi ei tyhjene ikonisiin tarkoituksiin ja jäljentämistekniikoihin. Illusioon vastaamisesta pitäisi sitävastoin tulla sosiaalisesti merkittävää työtä, kulttuurisen ja ideologisen vastarinnan väline.³²⁵ Maalauksen jatkon mahdollisuus on sidottu ryhmän mielestä sen merkitykseen kommunikoivana illusionistisena pintana, joka edellyttää katsojalta vastavuoroista, luovaa ja kyseenalaistavaa panosta.³²⁶

Art & Language työvälineenä olivat kuvaa ja tekstiä yhdistelevät teokset, tilalliset teoriainstallaatiot ym. perinteisistä välinerajoista irrotettu taide: “maalauksella voi edelleen olla rajaava reuna, mutta tuo reuna ei olisi enää riittävä määrittämään tai rajoittamaan työn muotoa adekvaatin kritiikin tarkoituksiin.”³²⁷ Ryhmä pyrki ajattelemaan maalauksen genren käsitettä uudelleen suhteessa taiteen historiaan, katsomiseen ja kulutukseen. Tavoitteena oli tutkia ”miten kuvat esittävät painottaen kuvien materiaalisia ominaisuuksia esineinä, jotka on tuotettu tietyissä historiallisissa konteksteissa pikemmin kuin transkendentiaalisen inspiraation tuotteina”.³²⁸ Maalauksen historiallisen genrejaon edellytyksenä oli aina ollut taiteen kulutus ja materiaaliset ehdot.³²⁹ Harrison näkee kuitenkin, että maalaustaiteen perinteiset ’korkeat’ genret, kuten historiamaalaukset, muotokuva, asetelma ovat nykyisin käsiteltävissä vain oudoksi tehtyinä.³³⁰

Genre on ryhmän keskeinen käsite maalauksen kriittisen perinteen jatkamiseen: työ lajilla tapahtuu institutionalisoidun taiteen historian ja ”aineellisen ja sosiaalisen maailman emotionaalisina ja sosiaalisina sisältönä olevien epäartikuloitujen

³²⁴ Sama, 117.

³²⁵ sama, 173, 176.

³²⁶ Harrison 2001, 171-173.

³²⁷ Harrison 2001, 72.

³²⁸ Godfrey 1998, 263.

³²⁹ Harrison 2001, 72.

³³⁰ Sama, 58, 70.

intuitioiden välissä...Genre on julkinen väline, jolla dialektiikkaan voidaan tarttua; se sallii itsekriittisen projektin jatkua samantapaisella työllä...".³³¹ Teoksen pitäisi siis olla tietty piste maalauksen arkiston ja nykyisen sosiaalisen ympäristön ehdollistaman katsojan välistä vuorovaikutusta. Joidenkin taiteilijoiden kanonisia töitä voitiin käyttää indekseinä käytännössä: geneeriset esikuvat ja voimakkaat esimerkkikuvat loivat diskursiivisia kiintopisteitä.³³² Ryhmä onkin tehnyt esim. teoriainstallaatioita, jotka käsittelevät Courbetilta periytyvää taiteilijan ateljee-genreä taiteenteon myyttisenä paikkana.

Art & Language liittää maalauksen diskursiiviset ehdot moderniin museoon taiteen professionalismin, kanonisaation, levityksen ja kommunikaation paikkana, joka säättää taiteen merkityksen ymmärtämisen rajoja. Ryhmä teki 1980-luvun ”maisemamaalauksensa” ikään kuin museon panttivangeiksi korkeagenreisessä menneessä (*Tapahtumia museoissa, Hostages-sarjat*) tai vielä saavuttamattomassa tulevaisuudessa (*Tulevaisuuden museo –sarja*). Ne ovat Harrisonin mukaan kuvia, joita olisi nykyisin mahdoton maalata, joissa olisi tyhjiö merkityksen paikalla. Tämä ilmentäisi sitä miten moderniteetti oli tullut museoksi ja miten mahdotonta sieltä oli paeta, ja miten niin modernismin logiikka kuin taiteen kaupalliset ehdotkin toimivat tulevaisuuteen lykättyjen vaateiden ja uutuuden tavoittelun nimissä.³³³

Dematerialisaatiomallin kritiikiksi Harrison julistaa, ettei taide voi haihtua teoriaan vaan teorian on sulauduttava taiteeseen.³³⁴ 1970-80-luvun kuvatekstityö, uuskäsitetaide oli Harrisonin mielestä puolestaan liian ”kuluttajaystävällistä”, se ei edellyttänyt katsojalta olennaista ”vastavuoroisuutta ja oppimista”.³³⁵ Uuskäsitetaide oli viihteellistänyt käsitetaiteen, mutta kuva-tekstiteosten seurauksena pelkän tekstin kautta ei ollut enää mahdollista jatkaa kriittistä toimintaa. 1980-luvulle tultaessa puhtaat tekstipintateokset olisivat näet olleet enää akateemista paluuta lingvistiseen käsitetaiteeseen. Ja kun teksti ei enää voinut toimia kriittisesti, jäi vain konventionaalinen kuvaformaatti: esittävä aihe.³³⁶

³³¹ Harrison 2001, 203, 206.

³³² sama, 135.

³³³ sama, 82, 89, 113.

³³⁴ Sama, 147.

³³⁵ Sama, 94.

³³⁶ Esittävyuden kriteerinä on pelkästään se, että kuva muodostuu jonkinlaisen hahmo-tausta -suhteen varaan. Ks. Harrison 2001, 153-155, 162.

Illusionistinen kuva oli nyt relevantti niin pitkälle kuin se kommunikoi, lietsoi dialogia katsojan kanssa.³³⁷ Harrisonin mukaan *Art & Language* maalattujen kuvien (joiden edeltäjinä hän mainitsee mm. Duchampin avustamattomat readymadet, Kleinin sertifikaatit ja Burenin raidat) tarkoituksena oli herättää kysymyksiä, riippumatta siitä mikä painoarvo on niiden fyysisellä esityksellä.³³⁸ Käsitetaiteelle leimallinen katsojan roolin painotus saa erityisen korostetun aseman, mutta Harrisonin ajatukset kommunikaatiosta ovat holhoavia ja tuntuvat välillä vihjaavan, että jonkin taiteilijoiden valmiiksi ajatteleman kriittisen position pitäisi välittyä katsojalle maalauksen kautta.³³⁹

Art & Language näkee ristiriidan ja mahdottomuuden taiteen kriittisenä edellytyksenä, ja tuo esille miten vaikeaa nykyisin on kuvitella minkäänlaista moraalista tai taiteellista yhteisöä tai yleistä makua.³⁴⁰ Ryhmä ei tarjoakaan mitään esimerkkejä siitä miten illusionistinen maalaus voisi nykyisin olla ”opettavainen tai kohottava”. Ongelmana on pikemminkin, voiko esittävä maalaus ylipäänsä enää kommunikoida ja maalauksen perinne jatkuu. Tarkoituksena on etsiä rajaa, jossa kuvan merkitys muuttuu mahdottomaksi, jossa kykenevä katsoja joutuu riskeeraamaan kulttuurisesti sisäistämänsä näkemisen rajat.

Harrisonin mukaan realistinen esittämistapa sinällään sisältää ”kuvitteellisen resistanssin” tavanomaisille kokemuksen rajoille ja näkemiselle, mikä puskee esitykseen erilaisten automatismien kautta. Katsoja tehdään tietoiseksi sokeudestaan näkemisessään.³⁴¹ Maalauksissa ja installaatioissa lähestytäänkin rajoja, joilla perinteinen, silmää miellyttävä katsomisasema tulee mahdottomaksi, tähdätään maalauksiin, jotka ovat katsottaessa turhauttavia, epäolennaisia ja absurdeja. Ryhmä on esim. tehnyt figuratiivisia maalauksia, joiden kirjaimelliset pintapiirteet sumentavat taiten tehdyn illuusion tajuttavuuden ärsyttävässä määrin.³⁴² ”Maalauksen praksis on jatkuvasti testattava ja riskeerattava pisteeseen asti, jossa tämä uhka näyttää juuri olevan se se, mitä maalauksen idealla työestetään.” *Art & Language* ottaa huomioon

³³⁷ sama, 173.

³³⁸ sama, 63.

³³⁹ ks. esim. Harrison 2001, 181: ”...Whatever value the spectator might derive from such works, that value was likely to be only accidentally connected to what the work was made of – or connected to something in which the artists could not take part. These are conditions for failure of art as a social activity.”

³⁴⁰ Harrison 2001, 126.

³⁴¹ Harrison 2001, 103.

³⁴² Harrison 2001, 44.

myös mahdollisuuden, ettei kriittistä ja altista katsojaa löydy, jolloin maalaus loppuu.³⁴³

Harrison ei ole kiinnostunut siitä, voidaanko maalauksen leima venyttää kattamaan taiteen lajeja, joissa illuusiolla ei ole osaa, vaan siitä voiko illuusioon perustuva taide vielä tähdätä johonkin emansipatoriseen päämäärään. Hän haluaa erottaa taidehistoriallisen kertomuksen maalauksen lopusta maalauksen käytöstä esittävän kuvan lajina. Maalaus kaksiulotteisena kuvaakantavana pintana on hänelle perusinhimillinen, kieleen vertautuva ilmaisukonventio, joka seuraa kiinnostuksesta ja tarpeesta esittää. Pelkkä kaksiulotteinen, ei-esittävä pinta näyttäytyy lähinnä poikkeuksena, joka ei riitä täyttämään ”maalaukselle” asetettuja vaatimuksia.³⁴⁴

Rajatessaan maalauksen nimen vain illuusion tai figuratiivisten genrejen kautta kommunikoiville kuville Harrison pyrkii jälleen käsitetaiteilijoiden ortodoksiseen tapaan äkkinäisesti irti modernismin historiasta. Abstrakti maalaus olisi nopeasti ohitettava poikkeama esittävien kuvien virrassa, johon maalaus pitäisi kytkeä uudelleen. ”Maalauksen” ideaa ei voida kuitenkaan tyhjentää sen enempää esittävään kuin ei-esittävään kuvaankaan, vaan se on kulloinenkin diskursiivisesti tuotettu, niin tekstuaalinen kuin visuaalis-aineellinenkin kategoria.

Vaikka Harrison korostaa tekstityön merkitystä modernismin veltostuttaman katsojan aktivoinnissa, hän sivuuttaa modernismiin itseensä kätkeytyvän tekstuaalisen ja diskursiivisen puolen, kirjallis-filosofiset ideat ja käsitteet, joihin ei-esittävä maalauskin perustettiin. Abstrakti maalaus on monimutkainen modernin museon ideaan kytkeytyvä kirjallis-materiaalinen kulttuurikonstruktio. Eivätkö vaikkapa synesteettisyyden, merkitsevän muodon tai abstraktion ideat ole samalla tavoin diskursiivisia kategorioita, kuvitteellisen museon luokitelmaa kuin vaikkapa maisemagenre? Ja eikö näitä modernismin diskurssin osasia voitaisi uudelleenmääritellä nykyisyydessä (nimenomaan suhteessa katsojaan) kuten illusionistista kuvaa ja sen historiallisia genrejäkin? Suomalainen 1990-luvun maalaus

³⁴³ sama, 178-9.

³⁴⁴ Niinpä esim. jos Daniel Burenin töitä ei katsota jonkinlaisena illuusiona, ne eivät Harrisonin mukaan ole ”raitapintoja” vaan ”raitasioita”, ne eivät ole maalauksia. Ne voivat herättää ”kriittistä sosiaalista aktiviteettia” sijoituksensa kautta mutta tämä ei synny tavasta jolla illusionistista maalausta käytetään, eli että esittävä kuva herättää ”imaginatiivisen havainnon.” Harrison 2001, 175-6.

näyttäisi edellyttävän tämäntapaisen suhteen kehittelyä abstraktismiin. ”Modernismin museo” eli maalauksen perittyjen merkitysten reservi on se vahva konventio jota analysoiden, purkaen, uudelleenmääritellen diskursiivisen maalauksen merkitys muodostuu: esim. abstraktio, synestesia, formalismi, ”tyhjä taulu” ovat Tarja Pitkäsen teosten teemoja.

Lisäksi Harrison joutuu turvautumaan alussa kritisoiomaansa taiteen yleiseen määritelmään: puhe esittävästä kuvasta kieleen vertautuvana universaalina esittämiskeinona jää tyhjäksi ja ristiriitaiseksikin, kun ryhmä käytännössä kuitenkin tutkii illusionistisen maalauksen kommunikatiivisuuden mahdollisuutta tai mahdottomuutta nykyisyydessä -- siis jälleen yhtä uutta esittävän maalauksen potentiaalista loppua -- jatkaen näin modernin maalaustaiteen loputonta lopun kertomusta.

IV2.b. Maalaustaiteen laajennettu kenttä

Toinen maalausta jälleenmäärittelevä suuntaus kehkeytyy angloamerikkalaiseen modernismiin ja minimalismiin pohjaavasta yrityksestä laajentaa maalausta litteän alustan ja ylevien arvojen sfääristä kohti vaakasuoraa tilallisuutta, kolmiulotteisuutta, ajallisuutta ja arkisuutta, Michael Friedin pannaanjulistaman ”teatterillisuuden” kentälle. Teoreettisena taustana toimivat strukturalismin ja jälkistrukturalismin ideat, jotka ovat vaikuttaneet USA:ssa 1970-luvulta nykypäiviin.³⁴⁵

Keskeiset ehdotukset ovat Sven-Olov Wallensteinin (2001) kokoamana ’maalauksen laajennettu kenttä’, flatbed ja substraatti-hyperstraatti-jaottelu sekä Stephen Melvillen, Laura Lisbonin ja Philip Armstrongin kehittäämä ’maalauksena’ käyttö, *as painting* (2001).

Wallensteinin päivittämistä käsitteistä *maalauksen laajennettu kenttä* viittaa Rosalind Kraussin klassiseen strukturalismin nelikenttämetsodia hyödyntäneeseen tekstiin *Kuvanveiston laajennettu kenttä*. Krauss tutki siinä veistoksen käsitteen muutosta

³⁴⁵ Wallenstein 1996, 2001.

esineellisistä, perinteisin materiaalein tehdyistä teoksista välinerajoista murtautuviksi minimalistisiksi objekteiksi tai installaatio- ja ympäristötaideteiksi, jotka voitiin määritellä vain negaation kautta: teos ei ole luontoa eikä arkkitehtuuria. Krauss viittaa esseensä lopussa mahdollisuuden muodostaa myös maalauksesta laajennettu kenttä, joka perustuisi uniikin ja jäljennetyn väliseen jakoon.

Wallenstein tarttuu ajatukseen 1990-luvulla ja toteaa aiheellisesti, miten ainutkertaisen ja toisinnettun jako piilee jo modernismissa itsessään. Monet maalarit sisällyttivät mekaaniseen tuotantoon liittyviä ideoita maalausprosessiin. Hän mainitsee esimerkkinä Roy Lichtensteinin tavan ironisoida maalauksen käsityömäistä, humanistista traditiota postmodernistisella maalauseleen purulla, esimerkiksi *Giant Size Brush Stroke* -tyyppisissä teoksissa. Myös Frank Stella ja Robert Rauschenberg liittyivät maalauspintaan sarjallisia elementtejä, teollisia maaleja ja alustoja, valokuvaa yms.³⁴⁶ Postmodernistinen alkuperäisyyden kritiikki on sittemmin 1980-luvulla kärjistänyt jaon pelailemalla reproduktion ja kopion käsitteillä, esim. imeyttämällä aineellisen siveltimenjäljen kokonaan toisintavaan tarkoitukseen, kuten esim. Sherrie Levenin Monet-omimismaalauksissa tapahtui. Baudrillardin simulaation käsitteen kautta uniikkiuden mahdollisuus lopulta näytti kumoutuvan kokonaan: enää ei ollut varsinaisuutta, alkuperää mihin merkitysten liuku suhteutuisi, kaikki oli yhtä ja samaa merkkien tulvaa ja pintaverkostoa.³⁴⁷

Wallensteinin mielestä uniikki-toisinnettava -jako korvaisi aiemmat materiaaleihin ja genreihin liittyvät maalauksen määritelmät.³⁴⁸ Tämä on kuitenkin ristiriitaista koska postmodernistinen kaksoiskoodi aina myös kierrättää ja vahvistaa reproduoitua merkitystä, joskin horjuttaen sen totuttua luettavuutta ja vallitsevia merkitysehtoja. Toisintavan-purkavan asenteen kautta maalauksen genrejen käsitteet jatkavat parasiittista eloa postmodernistissa teoksissa. Vaikka Levenin Monet-toisinnot purkavat tekijyyttä ja alkuperäisyyttä, ne myös uusintavat kylkiäisenään maisemaihetta, tuottavat lisää maiseman diskurssia. Maalaustaiteen historiallinen luokitelma laahaa aina mukana jäljennettävyyden problematiikassa. Diskursiivisessa

³⁴⁶ Wallenstein 2001, 304-306.

³⁴⁷ Simulaatio kuvaa Jean Baudrillardilla keinotekoisuutta ja vaihdettavuutta myöhäiskapitalistisena yhteiskuntatilana. Siinä missä kopio viittaa vielä johonkin itseään alkuperäisempään, simulaatio hapertaa pois koko alkuperä-toisinnos -jaon: on vain toisiaan korvaavien merkkien ja vaihdettavan pääoman verkosto.

näkökulmassa maalauksen perinnelaahus yritetään nostaa vielä työstettäväksi merkityskudelmaksi.

Nykymaalauksia tutkittaessa ainutkertaisen ja jäljennetyn välinen kenttä tuntuu lisäksi vanhentuneeltakin. Reproduktioon ja simulakraan tyhjentyksen sijasta maalausta on alettu 1990-2000-luvulla perustella fenomenologisesti, tavoilla joilla se liittyy tekijän ja katsojan ruumiillisuuteen, aistimellisuuteen ja teoksen koettuun aineellisuuteen, ei enää taiteilijan persoonalliseen ilmaisuun tai kädenjälkeen. Mira Schor esim. katsoo, että aineellisen jäljen ja materiaalisen tuntuman kielto Levinen käsitteellisissä maalauksissa kertoo ruumiillisuuden pelosta ja tukahduttamisesta. Tämän voidaan tulkita jopa jatkavan myöhäismodernistisen maalauksen ruumispakoisia ideoita, vaikka Levinen kuvat pyrkivätkin modernismin uniikkiuden kritiikkiin.³⁴⁹

IV.2.c) Flatbed

Flatbed puolestaan merkitsee kuvan siirtämistä ihmisruumiin pystysuoraa asentoa vastaavista frontaalisista merkityksistä vaakatasoon, lattialle, neutraalille työpinnalle joka ei kanna albertilaisen ikkunakuvan merkitystä. Wallenstein on poiminut termin Leo Steinbergin *Other Criteria*-tekstistä vuodelta 1968. Steinberg ironisoi tuolloin Greenbergin maalausteoriaa: ”kuvan pintaolottuvuus ei ole nyt sen suurempi ongelma kuin siivoamattoman kirjoituspöydän tai likaisen lattian pintamaisuus”.³⁵⁰ *Flatbed* on maalaustaiteen laajennettua kenttää konkreettisempi ja maalauksen kolmiulotteiseen tilallisuuteen liittävä käsite. Prosessiin sisältyy mahdollisuus kuvan laajentamisesta lattialta myös seiniin, kattoon, koko tilaan ja jopa metaforisesti työskentelytilaa ympäröivään reaalityodellisuuteen.³⁵¹

³⁴⁸ Wallenstein 2001, 305.

³⁴⁹ Schor 1997.

³⁵⁰ Wallenstein 2001, 306-307.

³⁵¹ Allan Kaprow Jackson Pollockin maalauksista: “...aiemmissa teoksissa kuvan reuna muodosti paljon ilmeisemmän katkoksen: tässä loppui taiteilijan maailma ja alkoi katsojan maailma ja “todellisuus”....Pollock jätti meidät pisteeseen jossa meidän on alettava työskennellä sillä mitä paikka ja arkipäivän asiat tarjoavat, ruumiillamme, vaatteillamme ja tilalla, tai jos tarvitaan, 42. kadun upeudella.” Cit. Wallenstein 2001, 306-307.

Flatbed merkitsee painoalustaa, joten se liittyy myös toisinnettavan aineksen käyttöön maalauksessa. Tässä mielessä se on sukua maalaustaiteen laajennetulle kentälle. Se liittyy myös ajatukseen maalatun kuvan merkitysten arkistamisesta ja maallistamisesta, ja käsitettä onkin käytetty tekemään eroa modernistisen ja postmodernistisen maalauksen välille. Kuten mainittu, Douglas Crimp käytti *flatbedia* kuvailemaan kokonaista paradigman katkosta modernismin ja postmodernismin välillä, liittäen sen kokonaiseen maailmankuvan muutokseen. Suurisuuntaisten historiallisten yleistysten sijasta *flatbed* on käypä ja mielenkiintoinen käsite erityisesti tarkoitettaessa maalauksen merkitysten tilallistamista, arkistamista ja maanläheistämistä kulloisenkin yksittäisen teoksen muodostamassa merkitysyhteydessä. Tällaisena sitä voidaan soveltaa suomalaisen 1990-luvun kuvataiteeseenkin.

Esimerkiksi Tarja Pitkäsen Kiasman Studio K:ssa keväällä 2003 ollut teos oli *flatbed* sikäli kun maalimateriaali ja maalaustaiteen lihallisuuteen vihjaavat viitteet levittäytyivät koko näyttelytilaan, lattiaan, seinille, se oli kolmiulotteinen maalaus jonka läpi kuljettiin. Teos oli eräänlainen nurinkäännetty modernistisen pintamaalauksen konseptio koska sen tarkoituksena oli tutkia mitä abstraktio nykyisin voisi tarkoittaa: teoksen katsoja tai kokija vietiin musiikin, taktiillisten materiaalelementtien ja valuneen, käpristyneen maalin yms. muodostaman moniaistisen ulottuvuuden halki. Teos kommentoi siis modernismia diskurssina, määrittä uudelleen sen teemoja. Teokseen kuuluneet lattiaan upotetut kenkäparit kuvasivat merkitysten lankeamista, maalauksen metafysiikan loppua ja 'maan' merkityksiä olemassaolon määränäänä.

Flatbedin ja diskursiivisen näkemyksen välille avautuu kuitenkin keskeinen ero: vaikka *flatbed* muuntaa ja laajentaakin maalauksen konseptia se sitoo sen merkitykset kuitenkin kirjaimellisen pinta-alustan ideaan. Pitkänen on sen sijaan korostanut että hänen teoksillaan ei ole erillistä alustaa perinteisessä mielessä vaan materiaallisen tuen ja sille maalaamisen ero purkautuu, sulaa yhteen materiaallisen maalin käytössä.³⁵² Diskursiivinen näkemys lähteekin siitä, että Pitkäsen työ manipuloi konkreettisen pintamaalauksen ohella laajempaa modernistista traditiota, synestesian, abstraktin maalauksen kirjallisia ja poikkitaiteellisia teemoja ruumiillistaen ne. Lisäksi teos

³⁵² Pitkänen-Walter, kirjallinen tieto joulukuussa 2002.

kommentoi puhdasta, kontemplatiivista modernistista museotilaa ja näyttelykonventiota kehyksenään sotkemisen ja maatumisen vertauskuvien kautta. Teoksen yhtenä teemana oli nimenomaan, ettei maalauksella ole ”alustaa” tai teoreettisemmin lopullisia, olennaisia ehtoja. Teos ”riippuu” maalauksen ja sen näytteillepanon konventioista purkamalla ja viittaamalla niihin: myös pinta-alustan, maalaus pohjan vaade maalausta määrittävänä ehtona dekonstruoidaan.

Flatbed- käsitteeseen ei syntyäikansa angloamerikkalaisen taideteorian pohjalta ole liitetty instituutiokriittisiä merkityksiä. Sitä on tarkasteltu pelkästään maalaus alustan konkreettisia rajoja ja ikkunakuvan paradigmaa murtavana käsitteenä. Termiin liittyy etäisyyteen ja frontaaliseen katsomisasemaan perustuvan modernistisen esillepanokonvention kumous, mutta pidemmälle ei ole pohdittu, miten *flatbed*-maalausta katsotaan ja koetaan. Ikkunakuvan kritiikki ja katsojan sisällyttävä tilallisuushan tuovat mukanaan silmäkeskeisyyttä paljon laajemmat mahdollisuudet kokea maalaus tilassa, ajassa ja liikkeessä. Pitkäsien teoksen tapauksessa näyttelytila on ’maalaus’, sen tila on liikkuvan katsomiskokemuksen kautta aukikiertyvä tulkinta-avaruus, maalauksen diskursiivinen tila, mikä teki myös eroa moderniin museaaliseen näytteillepanokonventioon katsomisen kehyksenä -- eikä vain niin että on radikaalia laajentaa maalaus kuvapinnasta seinä- ja lattia-alustoihin.

IV.2 d) Kantava-kannettu, substraatti-hyperstraatti

Substraatti-hyperstraatti-jako on kolmas Wallensteinin ehdotus kuvata maalattujen kuvien muuttuvia muotoja. Substraatti merkitsee kantavaa, hyperstraatti jotain kannettua, ja applikaatio on tapa, jolla kannettu liitetään kantavaan. Jaottelu periytyy Robert Morrisin teorioista, jotka kiinnittivät maalauksen merkitykset kaksinaisuuteen optisen pinnan ja faktisen pohjan välillä. Wallensteinin mukaan jaolla voidaan kuvata maalausta välineenä kaikkein yleisimmällä tasolla ja todeta esim. modernistisen maalauksen konventiot historiallisesti tuotetuiksi ilman että pitäisi vedota johonkin maalaukselliseen essenssiin tai lukita maalauksen merkitykset vakiintuneeseen öljy-sivellin-kangas –konventioon.³⁵³

³⁵³ Wallenstein 2001, 308-310.

Wallenstein luettelee monia tekniikoita ja mahdollisuuksia joilla kantajan ja kannetun suhde järjestyy: hyperstraattia ovat readymade-väri, happo, virtsa, fotoemulsio jne... applikaation voi tehdä telalla, spraypistoolilla, painotekniikoilla jne... kantavasta, substraatista hän kysyy puolestaan pitääkö sen olla edes pinta geometrisessa merkityksessä.... Hän toteaa myös että *Supports/Surfaces* ja Buren ym. kyseenalaistivat ajatuksen että maalauksella pitäisi olla "luonnollinen alusta".³⁵⁴ Jaon varassa on mahdollista viedä maalaus kolmiulotteisuuteen, esim. monokromipinta voidaan applikoida johonkin tilalliseen alustaan, vaikkapa laatikkoon, nurkkaan, portaisiin jne. ilman että olisi luovuttava inskriptiopinnan ajatuksesta.³⁵⁵ Burenin ja *Supports/Surfaces'*n tapauksessa on kuitenkin mielestäni osuvampaa pohtia maalausta rajan tai reservin merkityksessä, eli inskriptiopinta-ajatuksen purkamisen, eikä siihen pitäytymisen näkökulmasta.

Riippumatta siitä mitä termeihin sisällytetään tai kuinka monenlaisia tapoja on yhdistää ne toisiinsa, jaottelu nojaa edelleen "alustan" ja sillemaalatun käsitteelliseen erotteluun. Ylipäättään kaikki Wallensteinin analysoimat termit: ainutkertainen/jäljennettävä, frontaali pinta/horisontaali taso, kantava/kannettava perustuvat perinteisiin filosofisiin tai strukturalistisiin vastakkainasetteluihin. Applikaatio, yhteenliittäminen toimii kyllä kolmantena, maalauksen keinoja laajentavana terminä, mutta sillä ei ole minkäänlaista purkavaa potentiaalia suhteessa kahtiajakoon sinällään: mieleen tulee enemmänkin klassisen filosofian tapa tarkastella sitä miten oliot ja ominaisuudet liittyvät toisiinsa.

Wallenstein huomauttaa miten Kraussin uniikin ja toisinnettavan jako toistaa pohjimmiltaan myöhäismodernistiset optisen/fysikaalisen, maalauksen/kuvanveiston oppositiot, mutta rakentaa oman ehdotelmansa hyvin samantapaisten jakojen varaan.³⁵⁶ Hän viittaa kuitenkin myös polariteettien purun ongelmaan: mitä tapahtuisi jos substanssin ja substraatin, ainesta informoivan muodon tai illusorisen/reaalisen aristotelisiin kategorioihin perustuva ajattelu purkautuisi?³⁵⁷ Wallenstein ei ota asiaan enempää kantaa, viittaapa vain Derridan ja fenomenologisen kuvantulkinnan

³⁵⁴ sama, 312. Mikä on "luonnollinen alusta" kun kerran maalauksen konventiot todetaan historiallisesti tuotetuiksi?

³⁵⁵ Wallenstein 2001, 310-312.

³⁵⁶ sama, 305.

³⁵⁷ sama, 310-313.

pyrkimyksiin metafyyssisen sulkeuman jälkeisenä tilana. Hän ei kuitenkaan pyri ulottamaan pohdintojaan jälkistrukturalistiseen ja fenomenologiseen maalausten uudelleenajatteluun, kuten mm. eräät feministisistä näkökulmista maalausta pohtivat taiteilijat ovat tehneet.³⁵⁸ Dekonstruktiivisen *uudelleenkirjoittamisen* ajatus, Derridan filosofian johdannainen, on ollut jo kuitenkin 1990-luvun alusta asti eräiden suomalaisten nykymaalareiden kuten Nina Roosin tai Marianna Uutisen tavoitteena.

Uudelleenkirjoittaminen merkitsee perinteisten hierarkkisten metafyyssisten vastakohtaparien kuten muodon ja materian, maskuliinisen ja feminiinisen, intuition ja ilmenemän, sisäisen ja ulkoisen, traagisen ja arkisen jne. purkua niin että hierarkia käännetään ja alistainen termi kirjoitetaan uudelleen, tulkitaan toisella tavalla. Tältä pohjalta voidaan lähestyä suomalaisen 1990-luvun maalausta, jossa esim. modernistinen formalismi maskuliinisine, henkisine ja konstruktiivisine merkityksineen puretaan muodottomaan, arkiseen, feminiiniseen, tahraiseen, koristeelliseen, tunnulliseen. Modernistisen maalaustaiteen keskeisiä teemoja siivilöidään uuskäsitetaiteen jälkistrukturalistisen kritiikin läpi. "Modernistinen maalaus" uudelleenkirjoitetaan siitä sulkeistetun ja torjutun perspektiivistä, jälleenkäsittellään vielä yhteen tulkintaan. Sen universaalit, henkiset teemat maallistetaan, ruumiillistetaan, sukupuolitetaan ja kontekstualisoidaan. Tarja Pitkäsen teokset osoittavat jo aivan käytännön tasolla, miten maalatun ja alustan ero luhistetaan maalattuun materiaan ja diskursiivisen lukemisen problematiikkaan. Pyrin jäljempänä hyödyntämään myös fenomenologisia käsitteitä, kuten tuntua ja saranaa, sisäisen ja ulkoisen jakoa horjuttavina apuvälineinä aistienvälisyyden ja liiketuntuman tapaisten nykymaalauksen vaikutelmien analyysissä.

Vaikka kaikki edellä mainitut termit ovat tavallaan valaisevia kuvailtaessa maalausten merkitysten siirtoja ja levittäytymistä tilaan, välinespesifismin murtumista, idealististen ja ilmaisullisten merkitysten riisuntaa...ne ovat kuitenkin myös strukturalistisia, minimalistispohjaisia, kaksijakoisia, siinä missä suomalaiset teokset herättävät kysymyksiä diffuusimman välialueen, välisyyden, merkityksistä, pinnasta joka on samalla volyymi, aiheesta joka on samalla kangas tai kankaasta joka on aihe, katsojan kokemuksellisesta kytkystä maalaukseen jne. Siis erilaisista ”kolmansista

³⁵⁸ Ks. Betterton et al. 2004.

merkityksistä” joihin ei päästä binaarilogiikalla. Kraussin ja Wallensteinin hahmotus perustuu amerikkalaisen 1960-70-luvun taideteorian optisen kuvapinnan, fyysisen kuva-alustan ja tilan välisten suhteiden miettimiseen eikä se aina hyvin sovellu suomalaisiin nykyteoksiin, joiden lähempi vertauskohta tuntuisi olevan eurooppalainen, maalausta materiaalisena tukena, kankaana, kehyksenä ripustuspaikassaan tutkiva maalauksen haara, mm. *Supports/Surfaces*. Minimalismin perinnöstäkin teorit valikoivat vain maalausesineen tai maalauksen idean laajentamisen ajatuksen; suuntauksen toinen tärkeä akseli, teoksen ja katsojan välinen fyysinen vuorovaikutus ei yllä lainkaan teoreettisen pohdinnan aiheeksi.

Kantavan ja kannetun jaosta voi vielä kysyä, miksi maalaus pitäisi määritellä uudelleen noinkin teknisten, lähes materiaaliopillisten tekijöiden ehdoin? Diskursiivinen näkökulma tuo paljon laajemmat mahdollisuudet ajatella miten jokin teos liittyy esim. historiallisiin genrekonventioihin ja muihin maalaustaiteen kuvallisiin ja kirjallisiin interteksteihin, esim. modernismin 'kuvitteelliseen museoon' talletettuihin modernismin ideoihin, jotka ylittävät taiteenlajien, kuvanveiston, musiikin ja maalaustaiteen rajat. Diskursiivisuuden näkökulmasta voidaan huomioida myös institutionaaliseen esitysyhteyteen ja laajemmin yhteiskunnallisiin merkityksiin kutoutuvat teosten merkitystasot, institutionaalisen kritiikin perintö, johon postfriediläinen, minimalistinen tai erityisemmin Kraussiin pohjaavakaan teoreettinen traditio ei puutu.

Diskursiivisen näkökulman hintana on, että maalaus on teoreettisella tasolla irrotettava kaikkein ensisijaisimmin mieleen tulevasta kuvaan, kuvapintaan ja alustaan kytkeytyneestä oletuksesta: maalaus on nähtävä historiallista merkitysvaruutta työstävänä käytäntönä, mikä ei toki sulje pois kuva-alustan osallisuuttakaan. Se ei vain voi olla ensisijainen tai ratkaiseva tekijä. Voitaisiin puhua myös vain maalausta jälleenmäärittävistä teoksista, ei kuitenkaan ahtaimmassa mielessä *kuvataiteesta*. Näin siksikin että näköaistiin kytketty termi kuvataide, *visual art* ei kata nykymaalauksen moniaistista ja tunnullista problematiikkaa.³⁵⁹ Tässä mielessä Wallensteinin tutkimus *Den Sista Bilden* --- viimeinen kuva tuo maalauksen sopivasti uusien kysymysten kynnykselle.

³⁵⁹ ks. Marks 2000.

IV.2. e) "Maalauksena" eli "maalauksen jako ja paikoiltaan siirto"

Stephen Melvillen, Laura Lisbonin ja Philip Armstrongin 2001 hahmottelema käsitteistö pyrki puolestaan maalauksen uudelleenmäärittelyyn naittamalla minimalismin periaatteita jälkistrukturalistisiin ja fenomenologisiin ideoihin. *Wexner Center of Arts*issa, Ohiossa, USA:ssa järjestetyn *As Painting: Division and Displacement* -näyttelyn tavoitteena oli luoda katsaus readymadeperinteeseen, käsitetaiteeseen ja minimalismiin rajautuvaan maalaukseen niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissakin. Mukana oli teoksia 1960-luvulta 1990-luvulle, Juddin ja Bochnerin minimalismista *Supports/surfacesiin*, pelkistävästä materiaalimaalareista Agnes Martinista ja Robert Rymanista toisinnettavuuden työstäjiin, kuten Gerhard Richteriin ja Sherrie Levineen, sekä Polly Apfelbaumin ja Imi Knoebelin kaltaisiin postminimalismin perinteen muuntelijoihin.

Teoreettisesti kunnianhimoinen näyttelyluetteloteksti kyseli tapoja, joilla minimalismin periaatteita voitaisiin soveltaa viime vuosikymmenten maalaustaiteen genealogian rakentamiseen ja perinteisen maalausnäkemyskäsityksen rajojen siirtelyyn. Melvillen mielestä minimalismi oli suuntaus, joka lähimenneisyydessä oli asettanut maalauksen kaikkein radikaaleimmin kyseen alle: "jos maalaus löytää itsensä kaikkein täysimmin sieltä missä se asettuu syvimmin kyseenalaiseksi, juuri sieltä voitaisiin odottaa löytyvän minkä tahansa maalauksen mitan tai itsensä keksimisen, johon se vielä on kykenevä." ³⁶⁰

Melville kiteyttää, että siinä missä käsitetaide jatkoi hegeliläistä taiteen kehitystarinaa tekemällä taiteesta filosofiaa, on Hegelin jälkeisen taidefilosofian edettävä siitä että "ajattelumme materiaalisuuden kanssa työskentelylle ei ole loppua, eikä ajattelulle ole paikkaa tulla lepoon myöskään pelkästään tähän materialiteettiin." ³⁶¹ Hänen mielestään minimalismi osoitti veistoksen mahdottomuuden sellaisenaan, erossa maalauksesta ja arkkitehtuurista. Todetessaan taidelajien autonomian mahdottomuuden suuntaus pakottaisi myös maalauksen ja arkkitehtuurin konkreettiseen uudelleenmäärittelyyn. ³⁶² Etuna oli myös, että minimalismin pohjalta voitiin väistää myöhäismodernistinen esittävän ja abstraktin vastakkainasetus. Huomio siirtyisi sen sijasta oppositiopariin

³⁶⁰ Melville 2001, 3.

³⁶¹ sama, 19.

³⁶² sama, 20.

abstrakti/konkreettinen, esimerkiksi kirjaimellisen esineen ja esityspaikan välisiin suhteisiin. Näyttelyn tavoitteena oli tutkia mitä maalaus merkitsisi tässä välitilassa.³⁶³

Armstrong ja Lisbon pohtivat mahdollisuutta ymmärtää maalauksen autonomia uudella tavalla. He puhuivat edelleen maalauksen ”itsestä”, mutta siirrettyssä merkityksessä, lainaten Jean-Luc Nancyn fragmentin käsitettä. Nancylla fragmentti ei määrity kadotetun kokonaisuuden sirpaleena vaan perustavan loputtomuuden instanssina: sirpaleen reunat, ”fini” on sen ”in-fini”, sen ”luonne” on keskeneräisyys, ei-valmis. Se on jotain mikä kokoontuu itseensä, mutta vain kokoontumisen sidoksena, siirtymäkohtana.³⁶⁴ Nancylainen fragmentti ei ole minkään kadotetun kokonaisuuden osa, vaan kohta rajallisuutta, äärellisyyttä. Sirpale on itsestään lähtien, äärirajat edellyttävät aina suhteen toiseen. Maalaukseen ei voi loppua, mutta se on loputtomasti ei-valmis.³⁶⁵

Maalaus olisikin autonomian ja loppuunsulkeuman sijasta ajateltava rajan, itse-eron kautta, suhteena toiseen, maalauksena: ”maalauksella taiteena on reservi ja raja perusehtoinaan.”³⁶⁶ Maalaus määrittyy ”sekä erisnimenä että ei-erisnimenä, ”saranana”, rajana sekä itseensä että tekstiin, muihin välineisiin, valokuvaan, joihin se liittyy, tehden itseään näissä suhteissa.”³⁶⁷ Maalaus on olemassa aina ja vain suhteessa johonkin diskursiiviseen merkitysreserviin, joka voi olla näkymätön, mutta aina kuitenkin erottamaton maalauksen näyttämisestä. Maalaus ei esim. voi olla erossa kielestä: se on ”visuaalista käytäntöä kentässä jossa kieli on erottamattomasti annettu, ei niinkään näkyvän lisuke vaan näkyvä on ajattelun jäsentämää. Kyseessä olisi teoreettinen käytäntö tai teoreettinen objekti...jossa teoria ei olisi niinkään jotain kriitikon tai historioitsijan teokseen tuomaa, vaan jotain siinä jäljitettyä; kirjoittaminen kuuluisi teokseen sen aukikehramisena.”³⁶⁸ Tässä ei ole mitään uutta, se että teos tulee olemaan luennoissaan, kehreytyy olemiseensa vasta tulkinnassa on Barthes’in ja Blanchot’n lanseeraamaa jälkistrukturalistisen tekstintutkimuksen perusainesta. Ratkaisevampaa on se, että tämäntyyppisiä ajatuksia sovelletaan nyt maalauksen olemassaoloehtojen pohdintaan.

³⁶³ Melville 2001, 2.

³⁶⁴ Armstrong & Lisbon 2001, 50-51.

³⁶⁵ sama.

³⁶⁶ Melville 2001, 19.

³⁶⁷ Melville 2001, 21.

Maalaus voi tulla olemaan myös esim. "kirjoittautuneena valokuvan mekaaniseen toistettavuuteen". Armstrong ja Lisbon tähdentävät, että "se mikä on perustavinta maalaukselle, on myös sille kaikkein vastustuskykyisintä; "itse" jonka maalauksen ajatellaan omaavan, puuttuu aina paikaltaan; se mikä perustaa maalauksen ja pitää sen itsessään on sille myös kaikkein kaukaisinta."³⁶⁹

Maalauksen määrittely sille vieraimman kautta nostaa nyt kuitenkin esille tutun traditiovastaisuuden haamun. Maalaus ei voi loppua, eikä se voi olla valmis ("readymade", erisnimi). "Loputtomasti ei valmiina, maalauksena, se altistuu radikaalisti tekstille, toisinnettavuudelle, tilallisuudelle jne. joka on ollut ulossuljettua sen modernistisesta "autonomiasta". Lisbon ja Armstrong korostavat erityisesti, ettei maalauksen vahvistaminen nojaa millään a priori-periaatteelle, kuten *traditiolle*, jonka perusteella tiedettäisiin mitä eroa maalaus tekee.³⁷⁰ Perinteen sijasta maalauksen kysely riippuu kulloisestakin näyttelytilanteesta, tavasta jolla jokin pannaan näytteille maalauksena, asetetaan alttiiksi tavalla joka paljastaa ja sulkee sen rajat. Teoksen status maalauksena riippuu siis suoraan näytteilleasettamisen eleestä, instituution käsitteellisestä tiedosta ja määrittelyvallasta.

Tutkijat näyttävät jälleen ajattelevan, että perinne on jonkinlainen suljettu laatikko tai valmiina annettu blokki -- "kirjastojen kirjasto ajan ulkopuolella" -- eikä arkisto, eli itsessään jotain uudelleen määriteltävää, kyseenalaistettavaa, epäjatkuvuuden kautta määrittyvää eli juuri maalauksena kyseenalaistuvaa. Mikäänhän ei estä ajattelemasta, että maalauksena teos voitaisiin panna purkusuhteeseen minkä tahansa museaaliseen luokitteluun kuuluvan "erisnimen", vaikkapa historiallisen genren kanssa.

As painting-tekstin ongelmana onkin minimalismikeskeisyys ja näennäinen historiattomuus. Kirjoittajat kytkevät reservin ja rajan käsitteet jälleen kerran maalausesineen ideaan, sen "abstrakteihin ja konkreettisiin" laatuihin: pinnan ja tilan, kankaan ja sen nurjan puolen, kehyksen ja kuvatilän, esineen ja esitystilän välisiin "poimuihin". Välineformaatin purku tapahtuu käytännössä hyvin pienin elein ja

³⁶⁸ sama, 19.

³⁶⁹ Armstrong & Lisbon 2001, 28, 39, 47.

³⁷⁰ sama, 28.

siirroin, vaikka maalausta "perustavin" toinen voisi johtaa hyvinkin odottamattomiin välineellisyyden paikoiltaannyrjäytyksiin.

Armstrong ja Lisbon ehdottavat kuitenkin, että teoksia voidaan tarkastella ei niinkään minimalismin kirjaimellisen pyrkimyksen jatkeena, vaan niin että ne vihjaavat kaksiulotteisessa hahmossaan kolmiulotteisuuteen, läsnäolossa poissaoloon, näkyvällä näkymättömyyden, etupuolella kääntöpuoleen, pinnan keinoin paksuuteen, värillä värin kielellisyyteen, visuaalisella "kirjoitettuun tilaan", muodolla muodottomaan.³⁷¹

"Maalauksena" teos viittaisi aina johonkin poissaolevaan tai näkymättömyyden reserviin, jotka määrittyvät myöhäismodernisten kuvan ja tekstin, muodon ja muodottomuuden, pinnan ja tilan välisyyksien kautta. "Maalauksena" teokset olisivat jotain aina toisaalle vihjaavaa, välialueita työstävää. Reserviäjäus on kiinnostava ja olennainen, mutta miksi se olisi pohjattava juuri tällaisiin strukturalistisiin vastakkainasetteluihin? Maalaustaiteen diskursiivisesta reservistä löytyisi kyselyn aiheeksi niin monenlaisia historiallisia ja kirjallisia intertekstejä.

Armstrongin ja Lisbonin arkisto on suppea, se koostuu vain muutamista minimalismin periaatteista, joita teokset uudelleenkirjoittavat. Näyttelyyn valikoituja teoksia yhdistävät pelkistys ja strukturaalinen jäsentely sommittelun sijasta, subjektiivisuuden ja persoonallisen kädenjäljen hylky, värin ilmaisevista ja symbolisista merkityksistä luopuminen sekä sarjallisten strategioiden käyttö.³⁷² Esimerkkinä mainittakoon vain sarjallisuus. Se määritellään nyt "syvästi", kattamaan myös väline. Kirjoittajien mukaan maalaussarjan jokainen instanssi kutsuu muita instansseja, johon ne ovat sekä absoluuttisessa yhteydessä että absoluuttisessa erossa. Modernismi korosti enemmän kunkin instanssin absoluuttista eroa muista (mikä on yhtä kuin maalauksen "autonomia"). Sarjan instansseilla on kuitenkin aina suhde myös ulkoisuuteen, eli "maalauksen instanssi on aina myös sen ex-istenssi", ulkona itsestään sarjallisuudessa. Tämä merkitsee sitä, että välinekään ei ole a priori, eli sarjallisuus ei ole suhdetta mihinkään ennaltaolevaan kokonaisuuteen, vaan työn perättäisiä muunnoksia joksikin itsessään olennaisesti sarjalliseen ja jakautuneeseen, "sarjojen sarjoihin".³⁷³

³⁷¹ sama, 37.

³⁷² ks. sama 41-46.

³⁷³ sama, 47-49.

Maanläheisemmin tämä merkitsisi, että modernismissa yksittäiset autonomiset maalaukset muodostivat yhdessä sarjan. Se oli suljettu, ainutkertainen kokonaisuus, vaikkapa Ad Reinhardtin mustat maalaukset *Jewish Museumiin* kuuluisana näyttelynä. Sarjan osat saivat merkityksensä kokonaisuudesta jonka ne muodostivat, ja tuo kokonaisuus oli ainutkertainen, taiteilijan nimeen rajattu ja tiettyyn esityskertaan sulkeutunut. Reinhardtin mustat monokromit sopivat hyvin esimerkiksi siksikin, että hän kuvitteli niiden tiivistävän itseensä koko maalaustaiteen historian.

Lisbonin ja Armstrongin uusi tulkinta sarjallisuudesta kuitenkin tarkoittaisi, että jokainen osa sarjassa saa merkityksensä vain lähtien itsestään, suhteena muihin osiin. Osien merkitys ei sijaitse niissä itsessään (eli jossain "ainutkertaisessa" modernissa maalauksessa) eikä osien "kokonaisuudessa" (esim. yksittäisen taiteilijan tuotannossa) vaan osien välisissä suhteissa. Jokainen "yksittäinen" sarja on suhteessa "sarjojen sarjoihin" eli taiteen konteksteihin ja merkitysverkostoihin. Näin sarjallisuus on jotain loputtomasti haaroittuvaa ja jatkuvaa, merkitysten muuntumista ei voi estää ja "maalaus ei voi loppua vaan se on loputtomasti ei-valmis". Myös väline olisi jotain "maalauksena" aina siirtyvää, toisiin tekniikoihin, traditioihin silmikoituvaa.

Ajatus "sarjojen sarjoista" vastaa maalauksen diskursseja ja arkistoa. Maalauksen määrittely on sen idean alttiiksipanoa ja rajojen siirtoa kulloisenkin näyttelyn avaamassa merkitysyhteydessä, loputonta identiteetin kyseenalaistamista. Esillepano maalauksena on refleksiivistä institutionaalista toimintaa, joka maalausta kyseenalaistaessaan vahvistaa sitä, ja väittäessään jotain maalauksesta purkaa sen jälleen.

Suomalaisessa kontekstissa "maalauksena" voidaan ajatella vaikkapa Marja Kanervon Taidehalliin toteutettua teosta (1997), jossa näyttelysalin seinistä raaputettiin pois maalikerroksia. Se tavallaan jatkoi modernistista pelkistyksen ideaa porautumalla näyttelypaikkansa arkkitehtuurin tilallis-ajalliseen syvyyteen. Raaputus on negatiivinen maalausteko, joka maalipintoja poiskaivertamalla purki maalauksen kontekstuaaliseen kehykseensä, läpityöskenteli tekstin ja kontekstin, sisä- ja ulkopuolen eron. Raaputusprosessi maalauksen "ei-minään" kuin konkretisoi modernistisen maalaustaiteen refleksiivisyyden ideaa, sitä, että abstraktin maalauksen historia on institutionaalisesti tuotettujen negatioiden historiaa. Näyttelyn päättyessä

teos maalattiin yli, mutta se jäi näyttelytilan maalikerrostumien 'piilomuistiin'. Raaputukset olivat konkreettisia puuttumisia, ne kommentoivat modernin maalauksen loppunutta perinnettä, olemuksen katoamista ja museaalista kohtaloa, maalauksen sulautumista taideinstituution kehykseen. Vaikka maalaus on "mahdoton" ja päällemaalattaessa näyttely päättyi, elää maalaus taiteen muistina, näyttelypaikan ja -ajan kerrostumina.

IV.2. f) Maalaustaiteen materiaalisuus ja ruumiillisuus: antidiskursiivisia asemia

1980-luvun jälkeisen suomalaisen maalaustaiteen merkityskenttä kietoutuu paljolti maalauksen materiaalisuuden, ruumiillisuuden, aistillisuuden ja dekoratiivisuuden uudelleenmäärittämisen pyrkimyksiin. Myös osa tämänhetkistä maalausteoriaa käsittelee pitkälti juuri näitä teemoja. Aineellisuusajattelun taustana on sekä modernistisen formalismin silmäkeskeisyyden kritiikki, että edellä kuvailtu käsitetaiteen merkitysten muuntuminen. Maalaustaide näyttäytyy ruumiillisuudessaan, spontaanin eleen suorudessa, aineellisen tekoprosessinsa ja substanssiensa hiljaisuudessa taas hedelmällisenä, jopa kriittisenä työmahdollisuutena. Sillä puretaan 1960-luvun jälkeisten taidesuuntien käsitteellisen abstraktion, teoreettisuuden, narratiivisuuden, teknologisuuden, "skriptovisuaalisuuden" ruumiittomia merkityksiä.

Ongelmana kuitenkin on, että teorioissa usein vain uusinnetaan älyllisen ja ruumiillisen välistä oppositiota. Syynä polarisointiin on nähty osaksi maalaustaiteen teorian kehittymättömyys. Esim. Mira Schor mainitsee, miten edistyksellisimmät nykytaiteen teoreetikot ovat ohittaneet maalaustaiteen jälkijättöisenä taidemuotona, eikä sen uusia mahdollisuuksia ole juurikaan päästy pohtimaan. Schor jopa katsoo, ettei käsitteellisiin ja sosiaalis-kriittisiin tulkintakehyksiin perehtyneillä kriitikoilla ole edellytyksiä ymmärtää maalauksen valuvaa niljakkaan kiehtovaa maailmaa. Maalauksesta pitäytyminen on oire ruumiillisuuden kieltämisestä. Hän päätyy kuitenkin typistämään maalauksen kriittiset mahdollisuudet sen oppositioon viime vuosikymmenten käsite- ja uusmediataiteeseen, joka hänen mielestään on ohittanut aistimellisuuden ja aineellisuuden merkityskentän.³⁷⁴ Näinhän ei suinkaan ole, 2000-luvun taitteessa

³⁷⁴ ks. Schor 1997, 173.

ihollisuus, ruumiillisuus, "haptinen näkeminen", monimerkityksinen sumeus yms. narratiivisuuden rinnakkaismerkityksinä ovat myös mediataiteen tutkimuksessa esiintyvä suuntaus (esim. Marks 2000).

1990-luvun taiteessa ja taiteen tutkimuksessa korostuu näet laaja-alaisesti diskurssin vastaisuuden, vatsanpohjatuntujen ja subjektin rajan tavoittelu, halu kielen tuollepuolen, jota Hal Foster kutsui 1996 reaalin paluuksi. Huomattavaa on myös, että ruumiillisuutta ja aineellisuutta ovat käyttäneet maalauksen puolustukseksi niin "konservatiivisimmat", maalauksen spontaania luomisaktia korostavat kriitikot kuin "avantgardistisimmat" postfeminismiä ja postfenomenologiaa soveltavat teoreetikotkin. Kutsunkin näkemyksiä, joissa maalauksen fyysisyys ja aineellisuus määritellään jyrkästi vastakkainasetettuna sosiaaliin ja kielellisiin merkityksiin antidiskursiivisiksi. Sen sijaan suuntauksia, joissa aistimellisuutta ja materiaalisuutta mietitään jälkistrukturalistiselta ja fenomenologiselta pohjalta, nimitän jälkikäsitteellisiksi.

Jälkikäsitteellisyys on luettavissa monen suomalaisen nykymaalarin tuotantoon, ja kansainvälisessä maalausteoriassa sitä on kehitelty erityisesti postfeministiseltä pohjalta, mitä tutkin seuraavassa luvussa. Suuntauksissa on rinnakkaisia piirteitä, esim. Schor tuo jo esille, miten maalaus oli modernismissa ollut poissuljettu suhteessa kerrontaan ja esittämiseen, ja miten tämä tukahdutus vertautuisi "naisten historialliseen asemaan symbolisaation ulkopuolella".³⁷⁵ Antidiskursiivisilla maalausteoreetikoilla maalausteen, eleen, aineiden, hiljaisuuden ja yksityisyyden korostaminen voidaan kuitenkin nähdä pikemminkin modernismin ideoiden uudelleentulkintana ja jatkona. Esimerkkinä antidiskursiivisuudesta esittelen lyhyesti James Elkinsin ja Donald Kuspitin määritelmiä maalauksesta. Heitä molempia yhdistää maalaamisteen ja aineellisuuden korostaminen esittävyuden, kerronnallisuuden, kirjallisuuden, tieteellisyuden, "adminstratiivis-teknologisen" yhteiskunnan vaateiden yms. vastapainoksi. Näkemykset polveutuvat Meyer Schapiron 1950-lukulaisista ajatuksista siitä miten maalarin persoonallinen kädenjälki ylläpitäisi humanistisia arvoja mekaaniseen tuotantoon perustuvassa yhteiskunnassa.

³⁷⁵ sama, 152.

James Elkins määrittelee teoksessaan *What Painting Is* (1999) maalauksen merkitykseksi itse maalausaktin ja maalin tunnulliset laadut. Maalin ja muiden substanssien tunnut (feel), viskoosius, valuma, sakeus, maalarin ruumiillinen tuntuma maaliaineeseen ohjaa tekoprosessia, jota ei voi kuvata tietoisesti tai joka typistyy kun sitä yritetään kuvata kielellisin keinoin: tulkinta tulee lykkäyksessä, vasta "vuosien jälkeen, kun taiteilija on jättänyt studion". Teos kuuluu Elkinsin tuotannossa linjaan, jossa kyseenalaistetaan taideteoksen ja sen tulkintojen, intertekstien välistä suhdetta sekä korostetaan teoksen tiettyä riippumattomuutta ja läpitunkemattomuutta kontekstisidonnaisten tulkintojen verkossa.

Kärjekkäimmin Elkins tuo näkemystään esille kirjassaan *Why are our Pictures Puzzles?* jossa hän näyttää ajattelevan, että taiteen tulkintojen diskursiivisuus, se että tulkinnan mahdollisuudet ovat paikkaan ja aikaan sidottuja ja vaihtelevia vetää kaikki tulkinnat jollain tavoin samalle tasolle, yhtä mielivaltaisiksi kuin kaikki muutkin. Teoksen läpitunkemattomuus kirjallisille ja kielellisille tulkinnoille on ymmärretty väärin loputtomana salaisuuden etsintänä, siinä missä teosten merkitys on niiden mykkyyydessä ja aineellisessa tämyydessä ylikierroksilla pyörivän tulkinta-apparaatin alla.

Elkinsin näkemystä voi kritisoida siitä, että taiteen tulkintadiskursseja on monenlaisia, ne eivät ole vain samanarvoista kirjallista massaa, tietyt luennat taidemaailma legitimoi taiteentutkimuksellisen diskurssin sisään, osa jää esim. hengellisen tai fantastisen tulkinnan piiriin, samalla kun materiaalisuuden diskurssi itsessään on historiallinen tuote, modernismin hedelmä. Kysymys tulkintadiskurssien ja teoksen aineellisuuden välisestä kuilusta on kuitenkin nykyisen maalausteorian keskeisiä ongelmia, ja Elkins antaa tähän oman ehdotuksensa. Hänen mielestään "tiede on sulkenut pois lähes kaikki ei- systemaattiset kohtaamiset maailman kanssa. Maalaus ja alkemia ovat kaksi viimeistä polkua nimeämättömien substanssien harhaiseen maailmaan."³⁷⁶

Tekstuaalisuuden sijasta Elkins näkee alkemian symboliikan muodottomasta alkukaaoksesta muodonmuutosten kautta uuteen järjestykseen maalauksen vertauskuvana, taisteluna materiaalien kanssa: alkemisti ei käsittele substanssejaan

³⁷⁶ Elkins 1999, 199.

aseptisina abstraktioina kuten matemaatikko vaan aineista käsin konkreettisina, aistimellisina asioina: "laboratorion hiljaisuudessa teko on kaikki, labor on ora, työn luonne on ajatukseton, viskeraali rakkaus".³⁷⁷ Alkemia perustuu ajatukseen, että tekijä ja teos muuntavat toisiaan. Maalauksessa on keskeistä "ruumiin vaste substansseihin, ei mielen muisti vaan ruumiin tieto...Maalaus on viskoosi substanssi, sukua hielle ja rasvalle ja se esittää itseään... iho maalina tai maali ihona: maalaus on sekä tekijän että maalin omakuva....ruumiini on liimojen ja emulsioiden lieassa, tunnen niiden vetävän ajatuksiani; haluan pestä kasvoni."³⁷⁸

Alkemian käsitteistä Elkinsillä maalaamiseen liittyy myös inestisyys, hulluus, se että maali viittaa itseensä. Elkins tavallaan jatkaa siitä, mistä Duchamp aikoinaan arvosteli maalaamista "olfaktorisena masturbaationa", likaisena narsistisena työnä studion hiljaisuudessa. "Maalaukset ovat viitanneet maalauksiin Manet' sta alkaen ja maalausaktiin renessanssista lähtien" ja hän näkee niin modernismin maalauksen viitteet kankaaseen, pintaan, materiaaleihin, kuin postmodernistiset sitaatiostrategiatkin osana tätä perinnettä.³⁷⁹ Elkins kehittää refleksiivisyyden ajatusta modernismin visuaalisuuden ja materiaalisuuden välisestä suhteesta ruumiillisempaan ja prosessuaalisempaan suuntaan. Hän korostaa subjektin tuottumista prosessissa, tehtäessä, ruumiillisessa välisyydessä työn kanssa, mikä on sukua vaikkapa fenomenologiselle ruumiin kokemukselle, vaikkei Elkins nykyfilosofisia tulkintamalleja käytäkään. Hän puhuu sen sijaan seksuaalisesta alkemiasta, joka "pitäytyy radikaalissa mahdottomuudessa erottaa havaitsija havaitusta, subjekti objektista. Alkemisti katsoo muuntumistaan ruumiinsa sisältä käsin: 'studio' on lopulta ruumiin sisäpuoli."³⁸⁰

Vaikka Elkins sivuaa joidenkin feminististen taiteilijoiden kysymystä miten tehdä materiaalisesta, prosessista, ruumiista maalauksen merkityskenttä filosofisten vastakohtaparien häiritsijänä, hänen studionsa maailma kehkeytyy subjektin muuntumisen ympärille, ja tämä subjekti on hermeettinen ja historiaton, taiteen ja yhteiskunnan merkity maailmasta irrotettu; sen pohjaideana on miestaiteilijan työ materiaaleilla, pako kielestä, upottautuminen materiin, nimeämättömien aineiden

³⁷⁷ Elkins 1999, 19, 74.

³⁷⁸ sama, 101, 114-115.

³⁷⁹ sama, 152-3.

hermafrodiittiseen hulluuteen, pohjimmiltaan seksistinen metafora jossa vastakohtaparien, sisä- ja ulkopuolen, maskuliinisen ja feminiinisen erojen pitäisi raueta.

Toisena esimerkkinä antidiskursiivisuudesta saa toimia amerikkalainen konservatiivinen taidekriitikko Donald Kuspit, joka 1980-luvulla oli yksi taiteen postmodernismin määrittelijöitä, mutta joka on palannut 2000-luvun alun kirjoituksissaan perimodernistisen maalausideologian pariin. Kuspitin myöhäistuotanto voidaan nähdä jopa vastaiskuna taiteen merkitysten sosiaalista rakentuneisuutta painottaville taiteentutkimuksen suuntauksille. Se palautuu 1950-lukulaisiin abstraktin ekspressionismin teorioihin autonomisen subjektin kädenjäljen painotuksessaan, joskin freudilaisen psykologian ja Frankfurtin koulukunnan yhteiskuntakritiikin kannattelemana. Hän luottaa maalaustaiteen humanistisiin ja emansipatorisiin mahdollisuuksiin palaten taiteilijan yksilölliseen luovuuteen ja spontaaniiin kädenjälkeen maalauksen mielenä: "maalauksen merkityksenä on vedota ja kuvata subjektiivisesti perustavaa inhimillisessä kokemuksessa...Maalaus on ja jää ensisijaiseksi kuvataiteeksi, matriisiksi, jossa visuaaliset mahdollisuudet spontaanisti voivat syntyä."³⁸¹

Päinvastoin kuin esim. readymadeja maalauksen rajatapauksina tutkinut Thierry de Duve, Kuspit polarisoi maalauksen merkitykset voimakkaasti käsitteellisyyteen ja mekaanisen tuotannon formatoimaan maailmaan: maalaus pohjaa käsin tehtyyn, nesteisiin, hajuihin ja aistimelliseen, minkä Duchamp "seksuaalisuuden kauhussaan" kielsi, kääntäen maalauksen ruumiillisuuden koneenkaltaisuuteen ja ironiaan. Sitä vastoin Kuspitille "käsi on luovuuden lähde, ei instrumentti vaan spontaanisti luova aktiivisessa otteessaan maailmaan...spontaanisuus on mahdollista vasta kun on palattu elettyyn ruumiiseen."³⁸² Maalausjälki kertoo ruumiin eloisuudesta ja elinvoimasta, taiteilijan yksilöllisyydestä ja persoonallisuudesta ja suo mahdollisuuden "alkuperäiseen psyykkiseen aktiin...joka on ei-konformistinen subjektiivinen vaihtoehto objektivoivalle konformistiselle ruudukolle."³⁸³

³⁸⁰ sama, 165, 167.

³⁸¹ Kuspit 2000, 1.

³⁸² sama, 2-4.

Kuspit huomioi kyllä feminismin haasteet maalauksen merkityksille, mutta reaktio näihin on arkkikonservatiivinen tulkinta, jossa sukupuoliero tulkitaan aivan korostetusti luonnollisen kategorian kautta. Onkin ironista että Kuspin antiformalismissa, ruudukkoaatteen vastustuksessa on samansuuntaisuutta Luce Irigarayn ideoihin feminiinisestä nestemäisestä, joka häiriköi "valmiina annettujen ruudukoiden" ykseä ajattelua. Kuspit kuitenkin pönkittää teoriansa alkuperäisesti luovaan subjektiin (joka Irigaraylla ei voi olla feminiininen?) ja Frankfurtin teoreetikoihin korostamalla kollektiivisen ja yksilöllisen välistä vastakkaisuutta. Hän kritisoi "ajattelijoina jotka painottavat kollektiivista ja väittävät subjektin olevan sosiaalinen konstruktio, jolla ei ole omaa dynamiikkaa"... ja kysyy "rationalisoiko tämä ideologia tosiasian että kollektiivi tukahduttaa yksilöllisyyden modernissa instrumentaalis-hallinnollisessa maailmassa". Maalaus sitävastoin vaatii "yksityisyyttä" ja "on parhaimmillaan väline jolla artikuloidaan todellista itseä" ... "säilyttämällä psyykkisen vitaalisuuden tunnun ja todellisen itseyden yhteiskunnassa joka niitä uhkaa, autenttisesti modernista maalauksesta tulee mystinen...se ylläpitää numinöösejä mielentiloja nykyisyydessä jossa niistä on tullut pikemmin poissa- kuin läsnäolevia".³⁸⁴ Maalaus on Kuspitille pyhäinjääne moderniteetista ja modernin mahdottomuus nykyisyydessä.

Sekä Kuspitia että Elkinsiä yhdistää taiteilijan eletyn ruumiillisuuden korostaminen. Mielen ja ruumiin, psyykkisen ja fyysisen oppositio hämärtyy. Kuspitilla maalarin käsi, ote maailmaan on tarttumakohta, josta autenttinen ilmaisu pursuaa. Monet muutkin 2000-luvun alun teoreetikot näkevät maalauksen mielenä ruumiillisen kohtaamisen maailman kanssa, kuten seuraavasta luvusta ilmenee. Elkinsin ja Kuspin teorialat kokoontuvat vielä kuitenkin tekijäsubjektin ainutkertaisuuden tai subjektiivisen tekoaktin korostamisen ympärille. Tekijä on irrotettu jaettujen merkitysten maailmasta, kokevan ja lukevan katsojan osuuden pohdinta uupuu, eikä maailman kohtaamisen eetosta mietitä pidemmälle: voisiko se olla tarttumisen sijasta myös avautumista maailmalle, kietoutuneisuutta...?

³⁸³ sama, 3.

IV.3. Jälkikäsitteellinen maalaus: postfeminismistä ja postfeminologiasta maalaustaiteen tulkintakehyksenä

IV.3. a) Subjektin rajalla: tekijyyden, välineajattelun ja formalismin purkua

Vaikka maalaustaidetta määriteltiin diskursiivisiin ehtoihin puuttumisen ja katsojalukijan suuntaan jo 1960-luvun instituutiokriittisessä taiteessa, tästä "kriittis-indikatiivisesta" käytännöstä puuttui näkemys haluavasta, sukupuolisesta ja ruumiillisesta subjektista. Daniel Burenin tavoitteleva katsoja, samaten kuin varhaisen käsitetaiteen olettama pohtiva lukija oli rationaalinen ja neutraali herra x, moderni universaalisubjekti. Postfeministinen teoria on sittemmin tarjonnut mahdollisuuksia pohtia tiedon ja vallan analyysin ohella halun ja aistimellisen aluetta maalaustaiteen kokemisessa sekä tarkastella teoksissa kutoutuva subjektuutta kulttuurisesti paikoittuneena ja sukupuolierityisenä. Nämä teoreettiset tuulahdukset -- kuten muutkin käsitteellisemmät näkökulmat -- ovat kuitenkin saapuneet maalauksen tutkimukseen vasta 1990-2000 -lukujen taitteessa, jolloin taidelajia on alettu tarkastella sukupuolen, luokan, etnisyyden ym. puitteissa erityisesti angloamerikkalaiseen gendertutkimukseen ja fenomenologiatulkintoihin pohjaten.³⁸⁵ Tämä kuvastaa hitautta, joilla maalaustaiteeseen liitetyt ja sillä pönkitetyt maskulinistiset merkitykset ovat liuenneet.

Jälkistrukturalismista vaikuttanut postfeministinen ja psykoanalyttinen tutkimus tarkastelee subjektin, naisen, itsen, maalauksen jne... käsitteitä sosiaalisesti muotoutuneina, historiallisesti muuntuvina rakennelmina, tekstuaalisina käytäntöinä³⁸⁶, samaten kuin se tarjoaa mahdollisuuden tarkastella taideteoksia rajattoman synnyttävän prosessin näkökulmasta, "viettienergian virtana kieltä kohti, kielessä ja kielen kautta, subjektia ja instituutioita järjestävänä ja epäjärjestävänä toimintana,... joka suuntautuu subjektin ja yhteiskunnan rajoille,...joilla vasta todellinen nautinto ja vallankumous on mahdollinen".³⁸⁷ Suomalaisessa 1990-luvun maalaustaiteessa on monenlaisia strategioita, jotka asettuvat taiteen institutionaalisten ja historiallisten diskurssien

³⁸⁴ sama, 4-5.

³⁸⁵ Ks. Betterton et al. 2004; Deepwell 1996; Schor 1996; Pollock 1992.

³⁸⁶ Pollock 1992, 145-6, 153.

³⁸⁷ Kristeva 1984, 17.

Postfeminismin teorialat näyttelivät vain yhtä osaa 1980-luvun puolivälin tienoilla alkaneessa murroksessa, kutsutaanpa sitä postmodernismin tuloksi, käsitteellistymiseksi, kontekstuaalisempaan taidenäkemykseen astumiseksi jne. Taideajattelun muuntumisella ja tekotapojen lavenemisella oli taustansa jo 1970-80-luvun käsite- ja ympäristötaiteen modernin kyseenalaistuksissa, maskuliinisiksi arvoitettujen järkeisuskon, hallinnan ja kulutuksen kritiikissä. Luonnontuhon kritiikit ja ekofeminismin tarinat kulkivat juonteena suomalaisessa käsite- ja ympäristötaiteessa 1970-luvulta lähtien.³⁸⁸ Maalauksen perinteisen, autonomis-esteettisen merkityskentän ehtyminen alkoi osana tätä projektia, esim. Marja Kanervon ja Kari Cavénin teoksissa. Modernismi ei muuntunut postmodernismiksi hetkessä tai puhdasoppisesti, esim. yhtenäistä subjektia saatettiin haikailla samaan aikaan modernismin epäilyn kera. Juuri tästä kerrostuneisuudesta, modernismin arvojen ja jälkistrukturalismin törmäämisestä oli yhtenä seurauksena diskursiivinen maalaus.

³⁸⁸ ks. Johansson 2005.

Suomessa maalaustaiteessa oli vallinnut jo 1980-luvulta asti vahva ja 'kanoninen' naisten tekijyyden perinne, mikä ei vielä tarkoita että taiteilijoiden teokset olisivat olleet välttämättä feministisesti reflektoituja, pyrkineet sukupuolieron tekemiseen tai subjektiaseman pohdintaan. Useimmat tutkimistani 1990-luvun taiteilijoistakin ovat naisia, mutta en tarkastele teoksia nimenomaan naisten tekemänä taiteena. Naisten maalaus ei ole välttämättä feminististä, naisnäkökulmaa ottavaa, vallitseviin merkityssysteemeihin puuttuvaa tai universaalisubjektiutta kyseenalaistavaa.

Postfeminismin teorialaumat eivät tarkastele maalausta, naista tai minuutta merkityksen esisomaalisina, olemuksellisina lähteinä vaan sosiaalisessa ja psyykkisessä tilassa yhteenkietoutuvina, institutionaalisesti muodostuneina konstruktioina.³⁸⁹ 'Sukupuoli' onkin ymmärrettävä vallitsevan sosiaalisen diskurssin ja siihen kietoutuvien taiteen diskurssien kautta: ne ehdollistavat subjektinsa tiettyihin kulttuurisen kokemuksen rajoihin, sukupuoleen.³⁹⁰ Sukupuoli voidaan teoksissa problematisoida sosiokulttuurisena, diskursiivisesti tuotettuna merkityskimpuna, johon teoksen tuottama ja edellyttämä subjekti on kirjoittautunut sisään, ja jota teoksessa analysoidaan tai kyseenalaistetaan, "josta kirjoitetaan ulos"³⁹¹ jollakin tavoin. 'Feminiinisyys' on eron tuottamista suhteessa taiteen maskuliinisiin diskursseihin, kulutuksella formatoituihin sukupuoli-identiteetteihin, luutuneisiin maalauspuheen ja maalauksesta kirjoittamisen tapoihin.

³⁸⁹ Pollock, 145.

³⁹⁰ Butler 1999 (1990), 5-6, 13. Feminismin teorioissa ei ole yhtä näkemystä sukupuolen käsitteestä. Lähestyn sitä tutkimuksessani lähinnä sukupuolieroteoreetikoiden, kuten Irigarayn ja Butlerin näkökulmasta välttääkseni luonto-kulttuuri -jakoa toisintavan sex-gender -jaon. Sukupuolen performatiiviseen, eleiniä, tyylinä, liikkeessä, lihassa tapahtuvaan tuottoon tähtäävä tutkimus kyseenalaistaa kokonaan ajatuksen genderiä ensisijaisemman sexin olemassaolosta: se olisi biologistinen kuvitelma, alkuperäfantasia, jonka Laki, heteroseksistinen diskurssi tuottaa itsensä oikeuttaakseen. Varsinkin Judith Butler on korostanut miten gender on sosiaalisen luokittelun efekti ja tuote pikemmin kuin biologisen sex-sukupuolen kulttuurisesti ehdollistettua ilmaisu (Butler 1999, 33). Hänen mukaansa sukupuolitunnusmerkit eivät ole ilmaisevia vaan performatiivisia, ne muodostavat identiteettejä, eivät paljasta tai välttämättä varmista niitä (sama, 180). Genderiä tuotetaan diskursiivisissa verkostoissa joissa niitä voidaan myös manipuloida ja tehdä performatiivisina eleinä esim. ironisessa, muuntavassa, vääntävässä suhteessa luonnollistettuun maskuliinisen ja feminiinisen oppositioon, jonka diskursiivinen, "tekaistu" luonne tällöin paljastetaan. Sukupuolet ovat kuitenkin aina vahvasti ylimääräytyneitä, erittäin vakiintuneita, siis diskursiivisesti "teettäviä" käyttäytymisen tapoja, ne eivät voi olla "mitä tahansa", vapaaehtoisesti valittavissa.

³⁹¹ Väärinkäytän Jean-Luc Nancyn excription-termiä tässä suurpiirteisesti.

IV.3 a.i) Abstrakti maalaus diskursiivisena lähtökohtana

Jotkin 1990-luvun muotokuva- ja henkilöaiheiset maalaukset olisivat tarkasteltavissa myös identiteettipolitiikan näkökulmasta, sukupuoleen, seksuaalisuuteen, etnisyyteen, ikään jne...eriytyvän kokemuksen esittämisenä.³⁹² Rajaan nämä kuvasitaation ja omimistaiteen jatkeeksi lukemani teokset kuitenkin tutkimukseni ulkopuolelle. Sitävastoin keskityn abstraktin maalauksen merkitysten muutoksiin 1990-luvun taidekentässä: pyrin näyttämään, miten 1990-luvun aikana maalaustaiteen ekspressiivinen tunneilmaisuvertauskuva muuntui taidekirjoittelussa psykoanalyttiseksi, subjektin ja kielen rajaa tapailevaksi vertauskuvaksi: käytettiin taantumisen, tavailun, jokeltelun vertauskuvia. Teoksissa käydään kielen, sanoin ilmaistavan rajaa modernismin "mykän" ja ylevän tradition jatkeena. Vaikuttaa jopa siltä että mitä teoreettisesti informoidumpi taiteilija on, sitä määrätietoisemmin hän pyrkii tuomaan maalauksessa läpi jotain kielestä luiskahtavaa. Maalaukset eivät ole kielen vastaisia, mutta ne pyrkivät asettamaan sitkeän kielen- ja representaationvastuksen, suuntautumaan puhki vallitsevien merkitysten, annettujen käsitteiden ja kuvien.

Marianne Uutisen, Henrietta Lehtosen ja Tarja Pitkäsen teoksissa työstettävä konventio, keskeinen purkukehys on modernistisen maalauksen ideologia, mm. formalismi perittyinä edellytyksinä. Julia Kristevan abjektikäsitteen (jokin mistä subjektin on irrottauduttava tullakseen olemaan identtisenä, rajattuna, sekä 'jätös' joka jää jäljelle tästä erottautumisesta) sovelluksista alkaen on mahdollista näyttää, miten 1990-luvun taiteessa tematisoidaan modernistisen maalauksen diskurssit niistä poissuljettujen feminiinisiksi arvotettujen asioiden kautta: ruumiillisen, koristeellisen, arkisen, muodottoman keinoin näytetään rajat, reuna, mihin modernismi perusti itsensä vakavastiotettavana korkeataiteena. Sensuaaliset ja ruumiilliset merkitykset ovat alue, joka formalismissa jäi käsittelemättä, koska ne "merkitsevän muodon" teoriassa liitettiin uhkana nähtyyn koristeellisuuteen ja vieraannuttavuuteen. Maalauksen varsinaisen vaikutuksen piti toimia tunteiden herättämisen tasolla.³⁹³

³⁹² Suomessa Sirpa Ala-Lääkkölän pakolaisia ammattirooleissaan esittävä muotokuvasarja edustaa positiivisen identiteettipolitiikan näkökulmaa, pyrkimystä rakentavaan esittämiseen. Yleisemmin maalauksen alalla on harrastettu vallitsevien esitystapojen, kuten esineellistävän naiskuvan kritiikkiä liioittelevan toisintamisen kautta, mm. Sokeripala -ryhmässä toimineen Petra Innasen maalauksissa.

³⁹³ Fer 1993, 152.

Jälleenkäsittellessään modernismin maalauksen teemoja, esim. synesthesiaa ruumiillisen, muodottoman tai aineellisen kautta teokset näyttävät miten ”modernistinen maalaus” voidaan vielä nykyisyydessä kirjoittaa uudelleen. Maalaus voi olla vielä tätä modernismin diskurssin (tiettyjen teemojen) seurauksena, tässä historiallisessa ja institutionaalisessa kontekstissa, tänä yhtenä teoksena, tässä paikassa ja nyt sinulle, katsoja. Modernismin universaalisubjektiasema ja sen yksilökeskeiset, silmäkeskeiset, ilmaisulliset oletukset puretaan jonkin paikallisesti ja historiallisesti eletyn, vallitsevien merkitysten horisontissa tuottuneen tilanteen tutkimiseen.

IV.3.c.ii) Mielen ja ruumiin rajapinnoilla

Autonomisen subjektin itseilmaisuuksiin pönkitetty maalauksellinen, usein ihmishahmoa traagisine, humanistisine ja maskuliinisine merkityksineen esittänyt elemaalaus korvautui 1990-luvun kuluessa ruumiinkuvan (body-image) rajoja tutkivalla maalaussuunnalla. Ruumiinkuva on yksi käsite, jolla mielen ja ruumiin oppositio voidaan ylittää. Se tarkoittaa tarpeentyydytysten ja identifikaatioiden kautta kehkeytyvää, libidon lataamaa tuntumaa ruumiin (minän) ykseydestä ja arvosta.³⁹⁴ Ruumis ei ole sisäisyyden säiliö vaan latautuu aukkojen ja aistivöhykkeiden kautta, rajoillaan, nautinnon ja koskemisen, mielihyvän huipistuksen ja särkymisen uhan, puhkeamispelon välimaastossa. Normatiivisia sukupuoli-identiteettejä ja kulutuskäytännöissä muotoutuvaa ruumiinkuvaa kyseenalaistavia maalauksia ovat 1990-luvun kuluessa tehneet monet taiteilijat: Heidi Romo, Tiina Heiska, Viggo Wallensköld, Jukka Korkeila ym. Heidän teoksissaan ruumiinkuva tuntuu usein vihlovalta tai uhatulta, maalin muodoton valuu aukoista, uhkaa ääri rajoja, ruumiin kokonaisuudesta on amputoitu jotain tai sen ihanteellisesta (maskuliinisesta) ykseydestä muistuttaa enää aaveraaja.

Ruumiinkuvan rajojen uhattuus, samoin kuin ruumiidenvälisyyden korostaminen ovat suomalaisessa nykymaalauksessa keskeisiä tavoitteita. Teoksista hahmottuu siirtymä taiteilijan ilmaisujälkeä ja -aktia painottavasta maalausajattelusta katsojan koskemiseen, niissä tehdään eroa 1960-80-luvun käsitetaiteen ja uuskäsitetaiteen

³⁹⁴ Grosz 1994, 67.

tekstuaalis-ajatuksellisiin pyrkimyksiin. Tässä mielessä teoksia voitaisiin kutsua jälkikäsitteelliseksi, jolloin niiden merkitysmaailma on paralleeli kansainvälisen kuvataiteen 1990-lukulaisille tavoitteille, jotka kääntyvät taiteen kielellisyyttä ja diskursiivisuutta vastaan. Tämä ei kuitenkaan enää ilmene utooppisena modernistisena pyrkimyksenä diskurssin ulkopuolelle vaan sen säröyttämisenä sisältäpäin.³⁹⁵ Hal Foster on lukenut tätä kieli- ja esityspakoisuutta, "reaalisen paluuta" Kristevan abjektin ja Lacanin reaalisen käsitteistöllä, surrealismin perinteen jatkumona nykytaiteessa, taantumisenä ja sukupuolierosta kieltäytymisenä, esityksen murskautumisena, kielen ja subjektin sortumisena, ja tarkastellut suuntauksen mahdollisuuksia 1990-lukuisena taiteen kaupallisuutta, simulakraa, heteroseksistisiä esitysnormeja ja uuskonservatismia vastustavana postavantgardena.³⁹⁶

Esimerkkinä Foster käyttää mm. Cindy Shermanin ja Mike Kelley'n 1990-luvun alun teoksia, joissa "näyttämö", (screen), kulttuurisesti ja symbolisesti ehdollistetut merkitykset, esitys, väline revitään rikki. Hän toteaa, että siinä missä Sherman tutki 1980-luvun muotokuvasarjoissaan subjektia kuvana tai naista katseen kohteena (minkä hän näkee feministisen 'omimistaiteen' tyypillisenä positiona), tämän myöhemmissä teoksissa "kuvitteellisen ja aktuaalisen ruumiin suhteesta tulee psykoottinen" groteskien epämuotoisuuksien esityksessä, kunnes esitys sinällään luhistuu kauheisiin ruumiinmurskajaisiin, eikä ole edes enää taustaa, pintaa jota vasten esitys muotoutuisi.³⁹⁷ Foster sukupuolittaa näkemyksensä siten, että katsoo "maternaalista ja materiaalista ruumista paternaalisen järjestyksen repressoimana" tutkivien taiteilijoiden olevan pääosin naisia kun taas miehet "hyökkäävät subjektia ja esitystä (screen) vastaan regressiota jäljitellen" esim. eritetaiteen keinoin.³⁹⁸ Esimerkiksi Shermanin teokset kuitenkin purkavat tätä jakoa.

Suomessa ruumiinkuvan rajoja pohtivaa maalausta sekä jo Marianne Uutisen pursotustöitä voidaan pitää rinnakkaisina Fosterin näkemykselle, katsomisen etäisyyden kumoamisessa vatsankääntötuntuihin, muodon luhistamisessa muodottomaan, ruumiin puhkeamisessa esitykseen, pinnan pettäessä. Fosterilla kauhean ja inhottavan, riipaisevan tuntuiset teokset merkitsivät myös subjektin paluuta

³⁹⁵ ks. Foster 1996, 157.

³⁹⁶ Foster 1996, 140, 148-9, 156, 160.

³⁹⁷ Foster 1996, 148-9.

taiteen teemaksi tekijän kuoleman jälkeen. Lacanin teorioissa torjuttu, reaalin, tiedostamaton, traumaattinen ilmeni ensin toiston kautta, kuin sattumalta. Se palaa, osuu, koskee, painaa minän ulkopuolta niin kauan kuin se tulee merkityksi, sanotuksi, subjektin puhumaksi. Abjektikaan ei ole pelkästään vallitsevaa järjestystä ja identiteettiä poissulkemisen kautta perustava jäte, vaan ylijäämä, joka järjestyksen ja identiteetin rajaa merkatien näyttää, "mistä puhumattoman puhuminen voi alkaa".³⁹⁹

Fosterin ajatus screenin, kulttuurisesti ehdollistetun, välitetyn esittämisen, heijastuspinnan pirstomisesta on hieman samansuuntainen hahmottamalla ni maalaustaiteen välineajattelun purkamiselle ja siirtämiselle. Entä jos nykymaalauksen väline määrittäisikin konventionaalisen projektiopinnan tai visuaalisen hahmon, shapen, gestaltin, muodon kantimen sijasta maalauksen ja tekijän tai katsojan ruumiin välisenä suhteena? Modernismi perusti itsensä pinnan sulkeumaan, pisteeseen, jossa maalauksen aihe, teema, subjekti ja sen materiaalit samastuvat: maalauksen visuaalista aihetta ei enää voisi erottaa sen tavaramaisesta luonteesta, väline sulautuu, samastuu maalaus pohjaan. Rosalind Krauss kuitenkin ehdotti miten välineen tulisi merkitä pikemminkin välitystä, erontekoa "taiteen jälkivälineellisen tilan" lähtökohtana: maalaaminen on lisäävää toimintaa, joka tuottaa näkyviä eroja pinnalla.

Postfeminismin näkökulmasta voidaan kuitenkin kysyä, onko kysymys maalauksen välineestä rajattava alustan ja lisätyn (substraatti-hyperstraatti) eron varaan. Alustan tai kantavan ajatus on sidottu perustalähtöiseen ajatteluun, muoto-aines -oppositioon ja objektivoivan, projektiivisen katseen merkityspiiriin. Ja tämän lisäksi kummittelee vielä ajatus tyhjän taulun metaforasta ruumiin vertauskuvana. Elizabeth Groszin mielestä myös Foucault näki ruumiin diskurssin efektinä, tyhjänä sivuna tai kirjoittamattomana lehtenä, pelkkänä pinta-alustana tekstin inskriptiolle, joka täysin sulautuu diskurssiin, ja katsoo että genealogian tavoitteena oli näyttää ruumis juuri ja vain tällaisena historian totaalisesti painamana alustana.⁴⁰⁰ Grosz toteaa miten

³⁹⁸ Foster 1996, 159.

³⁹⁹ Jonte-Pace 2001, 112.

⁴⁰⁰ Grosz 1996, 94, 116, 122, 146, 156. Groszin tulkinta on hieman yleistävä ja staattinen. Vaikka Foucault purki ajatusta ruumiista esidiskursiivisena luonnollisena objektina tai muuttumattomana essentiana kontrolli- ja valta pyrkimyksissä tuottuvaksi relatiiviseksi konstruktioksi, hän piti ruumiin "vaateita, nautintoja ja tietoja" myös vastarinnan mahdollisuuden paikkana. Diskursiivinen asettaa rajat sille mikä voidaan ymmärtää esidiskursiivisena, biologinen ja historiallinen sitoutuvat toisiinsa moninaisin tavoin jatkuvassa historiallisessa vuorovaikutuksessa (ks. Petäjäniemi 1997, 248). Judith Butler on sittemmin kritisoinut esidiskursiivisen ruumiin ajatusta sinällään, subjekti olisi nähtävä täysin

'tekstisivun' materiaalisuus jää Foucault'ltä ajattelematta ja miten mies- ja naisruumiin asema ei ole diskurssien tuotoksena sama. Hän päätyykin kysymään, "voidaanko feminismin avainasiat, naisen subjektiviteetti, kokemus, mielihyvä, halu esittää ruumiillisin keinoin siinä missä nainen on perinteisesti toiminut alustana miehelle esitykselle?"⁴⁰¹

Voidaankin kysyä, miten määrittää maalauksen 'välineellisyyttä' vastavuoroisempaan, ruumiilliseen, myös feministisesti pohdittuun suuntaan? Voitaasiinko maalausvälineen ajatusta siirtää taiteilijan passiivista maalaus pintaa muokkaavasta, sen aineellista alustaa silmälle, näkövaikutelmille valtaavasta työstä -- kuten Greenberg maalaamisen määritteli -- kohti katsojan ruumiillista kokemusta, ruumiidenvälisyyttä, aistienvälisyyttä, aistieron tekemistä? Voitaasiinko subjekti saattaa rajoilleen tai paikoiltaan myös "saranan" kautta, kohti maailmaa, toista ja toisen toista, jossa se voi tunnistaa erillisten toisten moninaisuuden? Miten maalaustaide voisi tulla tällaisen kokemuksen, maailmaankietoutumisen ja aistieron avaajaksi?

IV.3.a.iii) Formalismin valuttajaiset

Sukupuolieron teoreetikko Luce Irigaray on kärjistänyt, miten subjektiviteetti, minuus on aina jo maskuliininen ja naisen tehtävä fallosentrisessä diskurssin järjestyksessä on ollut edustaa sitä mitä ei voida esittää, sanoa, ajatella: kielellistä poissaoloa ja opaakkiutta.⁴⁰² Sekä maskuliininen subjekti että sen peilaama Toinen ovat Irigarayn mielestä miehiseen samuuteen palautuvan merkitysrakenteen osasia, joilla feminiininen erityisyys suljetaan kokonaan ulos. Itsen ja toisen, maskuliinisen ja feminiinisen kaksinapaista merkitysrakennelmaa seuraavat muut oppositiot, joissa feminiininen esittää muuttumatonta luontoa kulttuurille, ainetta hengelle, ruumiillista

kielellisesti rakentuneena. Sukupuolen performatiivisuuden teoriassaan hän pyrkii siirtämään vastarinnan mahdollisuuden ruumiista diskurssin rakenteelliseksi tekijäksi. Koska diskurssi materialisoituu ruumiin teoissa ja tyyliissä, on vastarinta kuitenkin ruumiillista tässä merkityksessä. Toisaalta Butlerin ajattelussa on paljon Merleau-Pontyn toiminnallisen ruumiin teoriaa koskevia vaikutteita ja Soili Petäjäniemen tulkinnan mukaan hän ei lopulta voi teoriassaan ajatella ruumiillisuuden ja diskurssin suhdetta olettamatta esidiskursiivista ruumista, 'anatomiaa', 'ruumiin vaateita'...(ks. Petäjäniemi 1997, 264-265).

⁴⁰¹ Grosz 1996, 160-161.

⁴⁰² Irigaray, cit. Butler 1999 (1990), 14.

järjelle jne. Irigaray onkin todennut, että sen sijasta että nainen esitetään Toisena, on koko esitysrakennetta pidettävä vääränä: feminiinistä olisi pohdittava sen sijasta Toisen Toisena, sukupuolieron kautta, joka ei ole ymmärrettävissä vallitsevan diskurssin ehdoilla ensinkään. Normidiskurssin, subjektin alta olisi annettava ”feminiinisen kielen” keriä auki, tai avata tilaa feminiiniselle imaginaariselle, naisen autoeroottisuuden alueelle fallisten merkitysten ulottumattomissa, paikalle, jossa nainen voisi ilmetä itselleen itsessään, eikä toiseksi määriteltynä.⁴⁰³

Irigaray toteaa, että vaikka naissukupuoli perinteisesti edustaa liikaa suhteessa muotoon, vallitsevan merkityssysteemin alista tai tuollapuolista, mykkää jne..., tämä nainen-reaali-asia silti puhuu, muttei ”kuten” (vertauskuvin), samaa, identtistä itsensä kanssa, subjektia tai formalisoitua x:ää, vaan valuvaa. Valuva, nestemäinen, likvidi on yksi Irigarayn käsitteistä, joka vastustaa kiinteitä merkityksiä, hämärtää selkeät ja pysyvät identiteetit, luokat ja nimet.⁴⁰⁴ Irigarayn ajatukset suovat mahdollisuuksia formalismin purkuun aistimellisen suunnassa.

Pyrin soveltamaan Irigarayn aistillisuutta koskevia ajatuksia, koska ne ovat hedelmällisiä nykymaalauksen tulkinnassa siitakin huolimatta että pidän ongelmallisena hänen käsitystään sukupuolten yhteensovittamattomasta erosta (naisissa ja miehissä ei olisi mitään samaa tai että sukupuoli olisi aina keskeisin eri sukupuolisia ihmisiä erottava tekijä). Siinä missä Judith Butler pyrki määrittämään sukupuolen pelkästään diskursiivisesti tuottuneena Irigaray väitti, että naissukupuolen tähänastinen historiallinen kohtalo on ollut olla täysin diskursiivisten systeemien ulkopuolella, naisella ei toistaiseksi ole ollut kieltä itselleen. Butlerin ja Irigarayn näkemykset ovat kuitenkin samansuuntaisia siinä, että sukupuolisia merkityksiä muuntava työ voi tapahtua vain diskurssien sisältä käsin, toisin toistavina tekoina. Maalauskaan ei ole jonkinlainen vastine feminiiniselle diskurssin ulkopuolena tai ”mykkänä” vastuksena, vaan maalaustaiteen merkitykset riippuvat historiallisesti tuottuneista merkityksistä ja diskursiivisista kehyksistä. Postfeministisen näkökulman avulla näihin sitoviin hahmotelmiin voidaan repiä eroa ja tehdä tilaa, toisenlaisella maalauspuheella. Tähän tavoitteeseen Irigarayn skoopin ja diskurssin kritiikki avaa

⁴⁰³ Irigaray 1985b, 28.

⁴⁰⁴ sama, 110-111, 114, 117.

edellytyksiä, erityisesti ajatuksissa välityksestä, kosketuksesta tai halusta yhteensovittamattomasti erilaisten välillä.⁴⁰⁵

Sukupuolieron, feminiinisen pohdinnan paikka on Irigaraylla aistillinen, ei-näkyvän alue: "visuaalisen hallitsevuus sekä muodon erottelu ja yksilöiminen on erityisen vierasta naisen eroottisuudelle. Nainen nauttii enemmän koskettamisesta kuin katsomisesta...."⁴⁰⁶ Sen sijaan vallitseva maskuliininen diskurssi rakentuu spekulisaation, peilisuhteen, samuuden, symmetrian, vastaavuuden ja identiteetin varaan. Irigaraylla naisen seksuaalisuutta ei voida määrittää ahtaasti fokuusoituun, falliseen imaginaariseen vaan "naisella on sukuelimiä enemmän tai vähemmän kaikkialla, hän löytää mielihyvää melkein mistä tahansa".⁴⁰⁷ Naisella itselleen itsessään oleminen merkitsee oloa "mykän, moninaisen, diffuusin kosketuksen sisällä."⁴⁰⁸ Taktiili on visuaalisen ennakkoehto ja siihen tyhjentyvät alkuperä, jossa nainen voi koskettaa itseään koskaan muodostamatta, kokoamatta siinä itseä ykseytenä.⁴⁰⁹

Irigaray pohtii myös, miten tämä kokemus voitaisiin tuoda maskuliinisen kielen, diskurssin verkoston tai "valmiina annetun ruudukon" piiriin, yksiköitä, tunnistettavia, annettuja muotoja keskeyttämään: "myös siinä mitä nainen sanoo hän jatkuvasti koskettaa itseään...: kuin 'toinen merkitys' aina itsensä kutomisen prosessissa, syleillen itseään sanoin, mutta myös pyrkien eroon sanoista jottei kiinnittydyttäisi, hyydyttäisi niihin. Se mitä nainen sanoo ei ole enää identtinen sen kanssa mitä hän tarkoittaa, eikä koskaan identtinen minkään kanssa, vaan pikemminkin tarttuva (contagious), se koskee, koskettaa, käsittelee läheistä."⁴¹⁰ Aistimellisen diffuusiuden, eron,

⁴⁰⁵ Irigarayn ajatukset herättivät 1980-luvulla syytöksiä essentialismista, eli siitä että hän palauttaisi feminiinisen johonkin naiselliseen olemukseen, joko "naisen" yleismääritelmään tai johdattelisi käsitteistöään joistakin naisten "reaalisista" biologisista tai fyysisistä piirteistä (huulet, valuva jne.). Esim. Toril Moi väitti että "yritys formuloida ylin feminiinisyyden teoria on metafyyminen. Tämä on Irigarayn dilemma: feminiininen tuottuu vain suhteessa saman logiikkaan, mikä johtaa kiusaukseen tuottaa oma positiivinen teoria feminiinisyydestä. Mutta "naisen" määrittely väistämättä essentialisoi hänet." Moi cit. Grosz, ks. http://humwww.uscs.edu/CultStudies/PUBS/Inscriptions/vol_5/ElizabethGrosz.html. Mutta miksi eron tuottamisen tai toisin toistamisen ajatuksesta pitäisi edetä johonkin yleiseen naiseuden teoriaan? Mielestäni Irigaray on eron teoreetikko, feminiininen ei liity mihinkään yleistettävään naisen olemukseen tai fyysisiin piirteisiin vaan on erityisesti aistimellisuuteen liitettyä kulttuurisen eronteon instanssi. Essentialismidebatin vaiheista ja nykytilasta, ks. esim. Alison Stone 2003: http://muse.jhu.edu/journals/hypatia/vol_8/18.3stone.html.

⁴⁰⁶ Irigaray 1985b, 25-26.

⁴⁰⁷ sama, 28.

⁴⁰⁸ sama, 29.

⁴⁰⁹ sama, 79; Grosz 1996, 105-6.

⁴¹⁰ sama, 29.

epäidentiteetin, fokusoimattomuuden ja muodosta valumisen ideat ovat tarpeellisia suomalaisen 1990-luvun maalaustaiteen tulkinnassa. Niiden avulla voidaan kritisoida myös *As painting*-teoreetikoiden minimalismiin pohjattuja, formalismia vain varovasti purkavia tapoja uudelleenlukea maalausta.

Armstrongin ja Lisbonin analysoimat teokset ja heidän strukturalistinen lähestymistapansa painottavat teosten kirjaimellista aineellisuutta ja tekstuaalisia reservejä. He eivät pohdi teosten aistimellisia värin ja tilallisuuden vaikutelmia, eikä katsojan kokemuksellinen suhde teoksiin tematisoidu. Keskeistä on maalauseseineen ja maalauksen konseptin suhde esitystilaan ja muihin kontekstuaalisiin tekijöihin, maalauksen raja tässä mielessä. Analysoidut teokset käsittelevät monin tavoin väriä, materiaalisuutta ja jälkeä, mutta niukissa käsitetaiteen ja minimalismin jälkeisissä puitteissa. ”Väristä tulee aineellinen indeksi, sitä ei voi palauttaa kauneuteen, aistillisuuteen tai leikkisyyteen”⁴¹¹ Tämä ajatus palautuu 1960-70-luvuille, jolloin modernistisen ilmaisullisuuden ja aistillisuuden traditio oli se mistä maalauksessa pyrittiin irrottautumaan. Näin käsitteellinen ja kirjaimellinen tapa ymmärtää väri ei kuitenkaan kata enää suomalaisten 1990-luvun maalausten merkityksiä.

Suomalaisten nykyteosten teemoina voivat olla maalauksen raaka-aineiden hajut ja tunnut tai eriytymättömän aistikokemuksen tila, jossa visuaalisuus ei ole erossa tuntumisesta, mausta, virtuaalisista liikevaikutelmista, noususta, pyörintästä, täyteydentunnuista, lämpötilasta jne. *Näitä visuaalisuuden lisänä vihjattuja vaikutelmia voisi kutsua maalausten aistienväliseksi reserviksi.* Moniaistisuuden tutkiminen teoreettisesti ja maalauksina on ollut tavoitteena erityisesti Nina Roosin, Tarja Pitkäsen ja Riitta Åkerstedtin töissä.

Esimerkiksi Riitta Åkerstedtin ja Tarja Pitkäsen tuotannossa on värin osalta kyllä sen kielellisyyteen viittaavia vihjeitä. Pitkänen esittää maalauksen materiaalisia raaka-aineita, värinappeja ja liitukimppuja vahapinnoilla; värit ja pinta näytetään luokkina värisysteemissä ja laajemmin maalauksen diskurssissa. Åkerstedtinkin töissä käsitteellisenä kategoriana on paletti, värinapin muoto, joka sulaa tahraksi. Vaikka tekstuaalisuuden ja maalauksen suhde on teosten keskeinen momentti (teksti sekä

⁴¹¹ Armstrong & Lisbon 2001, 41-44.

merkityksessä maalauksen diskurssit ja arkisto että esim. psykologiset teorit), suunta on kuitenkin toinen verrattuna 1960-luvulla aloittaneeseen sukupolveen.

1960-luvun taiteilijat pyrkivät vihjaamaan värillä kieleen, värisysteemin instansseihin, tyhjentämään värin vertauskuvalliset merkitykset. 1990-luvun taiteilijat ovat käyneet läpi tämän tradition, kuvailevaa tai vertauskuvallista värimerkitystä eivät hekään painota, mutta värisysteemin määritellyys, luokittelu, nimet nimenomaan tulevat aineeksi, sekoittuvat, sulavat, valuvat muodottomiin teoksissa. Se mikä 1960-luvulta lähtien pyrittiin kielellistämään ja materialisoimaan, sekoittuu ja tahriutuu nyt kielen väitteiden ja luokittelujen tuollepuolen. Pitkäsen teemana on juuri kysyä, mitä maalaus merkitsee kielellisesti ilmaistavan ohella. Teokset pyrkivät vetoamaan käsilläoleviin ja fyysikaalisiin oheismerkityksiin, reagoimaan näyttelytilan valoon ja katsojan ruumiinlämpöön, materiaalit tuoksuvat, herättävät maun tuntuja... Myös Åkerstedt tähtää teoksillaan fyysisen väriaistimuksen alkulähteelle, konventionaalista värikieltä edeltävään, persoonallisen kädenjäljen tuollepuolen.⁴¹²

Nina Roosin tuotannossa värit nojaavat osaksi värisysteemin violetin, keltaisen ja oranssin vastakkaisuuteen, siis värikartan käsitteelliseen perinteeseen mutta maalauksen tarkoitus on luoda vaikutelma aistienvälisestä volyymista, kermaisuudesta, samettimaisuudesta, kihelmöinnistä, herkistyksestä, huipistuksesta, kiepunnasta, maalin valumisen ja heittymisen tapahtumasta. Maalaukset *käsittelevät aistillista*.

Maalaustaiteeseen ladatut merkitykset ovat antoisa tutkimusalue, koska ne koskettavat niin laajasti ja samalla hankalasti feminististen teorioiden avaamia äänen ja vallan ongelmia. Vaikka maalaustaide on nähty taiteiden alalla valkoisen länsimaisen maskulinismin vahvimmin pönkitettynä ja pitkäaikaisimpana linnakkeena, on vähitellen alettu löytää yhteyksiä abstraktismin ideologian mykkyyden, representaatiokielleisyyden ja feminiinisen välillä.

Postfeminismin teoreetikot ovat tarkastelleet modernistista maalaustaidetta länsimaisen porvarillisen yhteiskunnan sukupuolisten hierarkioiden tuotteena, "hegemonisena

⁴¹² Riitta Åkerstedtin näyttelytiedote 2002.

länsimaisena kulttuurimuotona" ⁴¹³ joka kantaa koko "fallosentrisen diskursiivisen perinteen" taakkaa. Teorian mukaan vallitsevassa merkitysjärjestyksessä nainen on määrittynyt toiseuden, poissaolon, puutteen, negaation, ei-minkään kautta peilauksena maskuliiniselle täyteen kuvitelmalle: on valkoinen miesmaalarisubjekti joka objektivoi naismallin, aineen, luonnon; on kaanon, neromytologia ja oidipaaliseen rakenteeseen, äidin haluun ja "isänmurhaan" jatkuvuutensa perustava maskulinistinen avantgarde, joiden hierarkioille naiset muodostavat alempiasteisen taustan tai alkuperän jolta erotutaan. Käänteisesti naisten puutteellista tilaa vastaa fetisoiva näkökulma, jossa "puute", fallos tilkitään idealisoidun, täydellisyyttä hakevan naisen kuvan, merkityskorvikkeen kautta. Kumpikin palaa myyttiseen maskuliiniseen samuuden-eron kaksinapaiseen malliin, joka ei avaa tilaa feminiinisen erityisyyden pohdinnalle.

Griselda Pollockin luennassa fallosentrismi toimii projektiivisena puolustuskeinona: näkemys naisesta ei-minään on pyrkimys hallita sitä kaikkia ihmisiä koskevaa tosiasiaa että ero äidistä, siis puute tekee subjektin, miehen; alkuperäisin ero, jota seksuaaliobjektien ja kielen korvauksen kautta sitten saavuttamattomana tavoitellaan. ⁴¹⁴ Modernistinen maalaustaide ripustautui vahvasti alkuperään, materiin, aistillisen, aineellisen, mykän merkityksiin avantgarden takuuna, esittävyys, normikielen ja rationaliteetin epäilyssään. Julia Kristevan ajatuksia seuraillen tämä asema eroaa pelkästään fetisoivasta näkökulmasta niin pitkälle kuin siinä pyritään lykkäämään esittämättömän rajaa, tarkoituksella raivaamaan subjektin ja merkityksen raja-alueita, eikä vain uusintamaan ennaltaolevaa lakia, annettuja maskuliinisia merkityksiä, subjektia, peilaamalla niitä mystifioituun, muuttumattomaan, puhumattomissa olevaan totuuteen tai perustaan. ⁴¹⁵

Irigaray muotoilee kuitenkin feminiinisen puutteen ongelman tavalla, joka on käytännöllisempi maalausten tutkimisen näkökulmasta: koska feminiininen on perinteisesti määritelty maskuliinisen samuuden, spekulaarisen ja objektivoivan katseen kautta, todellinen sukupuoliero ei näy, eikä sitä ole edes olemassa katseen

⁴¹³ Pollock 1992, 159.

⁴¹⁴ Pollock 1999, 41-64.

⁴¹⁵ Kristeva on tarkastellut tätä pyrkimystä 1800-luvun lopun miesrunoilijoiden tuotannossa "semioottisen kielen vallankumouksena" (Kristeva 1984). Pollock on kritisoinut hänen näkökulmaansa

rekisterissä, joka sinällään edustaa Irigaraylla puutetta, halua: "naisella ei ole katsetta eikä diskurssia erityiselle spekulaisuudelleen, joka sallisi hänen samastua itsensä kanssa samana (herself as same) tai murtautua irti luonnollisesta spekularisesta prosessista joka pidättää häntä ulkopuolellaan... yhä *jäsentelemättömänä* aistillisen materian opaakkisuutena..."⁴¹⁶ Tästä kehkeytyykin yksi tutkimukseni kannalta keskeinen kysymys siitä, millä tavoin nykymaalauستاiteen avaama merkitystiheys voisi toimia juuri *jäsentelemättömän* "aistillisen materian" *jäsentelyn* sijana, aistieron tekona, *eron aistimisena*..., ja tällä tavoin avata paikkaa toisenlaisille tavoille kokea maalauksia ja puhua niistä?

Modernistinen maalauستاiteen avantgarden teoria on ollut -- ainakin normiluentansa mukaan -- aivan erityisen vahvasti sitoutunut yhtenäisen autonomisen subjektin ideologiaan, skooppisiin merkityksiin sekä sosiaalisten merkitysten ja diskursiivisten verkostojen poispainamiseen taiteen käytännöstä. Irigarayn mielestä "mies on unohtanut ajatella ruumiinsa"⁴¹⁷, ja lykännyt sen diskurssin alaiseksi tai tuollapuoliseksi feminiiniseksi ylijäämäksi. Ruumiin poispainanta kuului ohjelmallisesti Greenbergin ja Friedin maalauستاiteen rajoja määrittäneeseen teoriaan, joka typisti maalauksen esteettiset vaikutelmat puhtaan optisuuden alaan. Kysymys kuuluukin, mitä maalaukselle tapahtuu, jos se tematisoidaan postfeminismin subjektin prosessuaalisuutta, ruumiillisuutta, aistieron pohtimista, perusta-ajattelun purkua pohtivasta näkökulmasta, sosiaaliset ja diskursiiviset kytkyt analysoiden, ja myös modernismin ideologiaa diskursiivisena lähtökohtana tarkastellen.

Mira Schor on todennut, että maalaukseen liitettyssä "representaation kritiikissä, narratiivin pelossa saattaa olla sukupuolitettu ulottuvuus, koska historiallisesti se mikä on täytynyt sulkea ulos taidediskurssista, on ollut feminiinisen tahraamaa." Ja edelleen Schor toteaa Irigarayta mukaillen: "maalauksen oletettu puute pääsyssä poliittisen ja historiallisen representaation kieleen on asetettava yhteyteen vastaavaan kieltoon, joka estää naista – tämän tarinan mukaan – koskaan haluamasta, esittämästä,

historialliseen erityisyyteen kietoutuneen naisten kokemuksen sivuuttamisesta, pelkästään miesrunoilijoiden "feminiinisen" kokemuksen kartoittamisesta (Pollock 1992).

⁴¹⁶ Irigaray 1985a, 224. Kursivointi II.

⁴¹⁷ Irigaray, cit. Heinämaa 1996, 164-167.

symbolisoimasta (nämä käsitteet ovat epäsopivia koska ne on lainattu diskurssilta joka toisintaa ja tukee tätä kieltoa) – omaa suhdettaan alkuun.”⁴¹⁸

Maalaukselle nyt erityisenä nähtyä aistimellisuuden ja presentaation aluetta ei kuitenkaan pidä samastaa sinällään feminiiniseen vastakkainasetettuna maskuliinisiin diskurssin verkostoihin ja representaation rakenteisiin. Näinhän vain uusinnettaisiin jälleen perinteisiä polariteetteja kielen ja aineen, mielen ja ruumiin, muodon ja aineksen, kielellisen ja esikielellisen välillä. Sen sijaan postfeminismin tai sukupuolieron näkökulma kysyy, miten ”puhua ennen puhumaton”, lykätä kielen rajaa, miten artikuloida toisella tavoin sekä feminiiniseen että maalaukseen liitettyä mykän, aineellisen, aistillisen -merkityskimppua, tulkita se historiallisesti ja paikallisesti sidottuun erityisyyteen ja moneuteen, tietoiseen eroon vallitsevista diskursseista, ja puhua sitä filosofiselle kielelle, teoriaan, joka yrittää vääntäytyä eroon binaarilogiikasta.

Olisiko mahdollista uudelleenmäärittää modernismin aistimellisuuteen, mykkyyteen ja aineellisuuteen suuntautuneita, mutta fallosentrisen ajattelun silmäntekevään aukkoon uponneita sokeita pisteitä, kuten synesteettisyyttä ja ruumiillisuutta toisin tavoin, esisubjektiivisen, vaiko (jälkisubjektiivisen?) *maailmaankietoutumisen ulottuvuudessa*, ajatella aistimellisuutta suhteessa eroon, joka ei ole puutetta, uudelleenkirjoittaa sukupuolieroa, uloskirjoittaa maalauksen ruumiista. Muodosta, luokista, kielestä ja merkityksestä valua, virtaava maali, väri, maalausten tunnut, suuntautuminen ja viipyily ovat suomalaisessa 1990-luvun maalauksessa toistuvia keinoja kietoutua maailmaan näkemisen, vaikutelman, perspektiivin, kielen, narratiivin ja haltuunoton sijasta. Kyse on pohjimmiltaan maalauksista kirjoittamisen tavasta, jossa feminismin teorialauttavat huomaamaan ja puhkomaan samaan palauttavan, polarisoivan, omistelevan ja objektivoivan kielen rajoja.

⁴¹⁸ Schor 1997, 152.

IV.3. b) Feminismin ja maalaustaiteen välisiä historiallisia asemia

Feministien asenteet maalaustaiteen mahdollisuuksiin seurailevat edellä hahmotettua teoreettista kaarta kaanonin ja normidiskurssien kritiikistä maalauksen materiaalisuuden kriittisten mahdollisuuksien pohdintaan. Varhaiset 1960-70-lukujen feministit halusivat kokonaan eroon maalauksesta ”taantumuksellisenä maskulinistisena diskurssina” ja hakeutuivat performansen, videon ja installaatioiden pariin. Itseilmaisu, ekspressiivinen perinne haluttiin ”karanteeniin” maskuliinisen yhtenäissubjektin illuusion takeena, ja esittävyttä karsastettiin naisruumiin objektivoivan esityksperinteen tähden.⁴¹⁹ Modernistisia abstrakteja maalaustyyliä harrastaneiden, moderniin kriittisenä perinteenä sitoutuneiden naisten katsottiin puolestaan neutraloineen feminiinisen erityisyyden universaalisubjektiuteen.⁴²⁰

Joskus maalaamista saatettiin kuitenkin pitää ”feminiinisenä” juuri siksi että sen katsottiin vastustavan representaatiota. Tällainen näkemys toistaa kuitenkin vain perinteisen aseman, jossa feminiininen nähdään esittämättömänä.⁴²¹ Pelkän negaation, eron sijasta oli suuntauduttava nais erityisyyteen, eletyn kokemuksen materiaaleihin, taiteen tilaan esittää ja legitimoida. Feministitaiteilijat siirtyivätkin pääosin käsitteellisiin, paikkaerityisiin, kuvaa ja tekstiä limittäneisiin esitystapoihin. Ruumiillisuutta, fyysistä vastetta teokseen, jota eräät 1970-luvun feministiset taiteilijat kuten Benglis korostivat, ei ilmeisesti pohdittu vielä tuolloin maalauksen yhteydessä lainkaan.

1980-luvulla New Image –maalauksen uusesittävällä aikakaudella käsitteellinen feministinen työ saatettiin kuitenkin nähdä ”elitistisenä, sortavana ja avantgardistisena” ja ehdotettiin, että naisten pitäisi vallata vallitsevat kulttuurimuodot, yhdistää feminiininen ja maalaus uudelleen.⁴²² Postfeministisistä perspektiivistä tällainen keskustelu on kuitenkin harhautunutta, koska feministiset teot on ymmärrettävä puuttumisina kulttuuriin diskursseihin, ehtoihin jotka määrittävät kulttuurimerkitysten luentaa ja artikuloivat ruumiit sukupuolen, luokan, rodun ym. hierarkioihin. Ei ole väliä mitä tekniikoita tai välineitä tässä käytetään, virheellistä on

⁴¹⁹ ks. Pollock 1992, 142-144; Pollock, cit. Fortnum 2004, 140.

⁴²⁰ Pollock 1992, 148-153.

⁴²¹ Pollock 1992, 157-9.

myös samastaa feminiininen naistoimijoiden tekoihin. Appropriation art, eli valtaamisen ja omimisen tapaiset termit jo sinällään toistavat käsityksen, että jotain sulautetaan johonkin jo olemassaolevaan ja samana pysyvään subjektiasemaan.⁴²³ Griselda Pollock on myös huomauttanut, miten puhuttaessa erityisestä ”naisten maalauksesta” suhteessa miesten tuotoksiin naiseutta juhlitaan usein uhrautuneena, uhriutuneena, toiseutettuna.⁴²⁴

1990-lukulainen kansainvälinen maalausta käsittelevä postfeministinen diskurssi purki modernismin väline-erityisyyden merkityksen, väline sinällään oli yhdentekevä modernin ideologioiden ja tradition purkamisessa, maalaamista voitiin käyttää tai olla käyttämättä, keskeistä oli eron teko modernin hierarkioihin ja uskomuksiin. Yksilöindividualismista, ”samuuden ja eron logiikasta tulisi suuntautua identiteetin purkamiseen, ruumiiseen konkreettisenä historiallisena singulariteettina”, eroon, joka ei ole ”binaarioppositio vaan erityisyyttä ja heterogeenisuutta”, subjektiiviteetin muotoutumista historiallisessa ja kulttuurisessa paikassaan”.⁴²⁵ Pollockin mukaan maalauksen relevanssi feministisenä käytäntönä riippui siitä miten naiset pystyivät maalatessaan ruumiillisina toimijoina haastamaan aktiivisen miesmaalarin luovaan ruumiillisuuteen ja naisruumiin objektivointiin perustuneen vallitsevan kulttuurimallin: on ”maalarin ruumis”, feminiininen ruumis sekä molempien peluuttaminen feminismien diskurssin kautta, naisen ruumiin käytännössä.⁴²⁶

Vaikka Pollock liittääkin maalauksen merkitykset perustavasti maalarin ruumiillisen tekemisen kautta uudelleenaseoitaviin sosiaalisiin, symbolisiin ja diskursiivisiin esittämistapoihin, hän tuntuu ymmärtävän maalauksen perinteisessä teknisessä merkityksessä ja studiotyönä, sikäli kuin välineellä ylipäätään on merkitystä. Eräät 1990-2000-lukulaiset maalausta pohtineet feministit ovat puolestaan erityisesti halunneet korostaa, että millä tahansa välineellä voi olla kriittinen potentiaali, tai että sen ettei välineellä ole väliä pitäisi sulkea mitään tekniikkaa, maalaustakaan, pois kulttuurikoodeja muuntavasta työstä.⁴²⁷

⁴²² Deepwell 1996, 3; Pollock 1992, 155-6.

⁴²³ Meskimmon 2004, 71.

⁴²⁴ Pollock 1992, 155-6.

⁴²⁵ Pollock 1992, 163-4, 168-170.

⁴²⁶ Sama, 141.

”Kriittistä vai ei” – asetelman sijasta olisi mielestäni kiinnostavampaa pohtia voitaisiinko maalaamista kenties lukea *erityisen* hedelmällisenä ”sukupuolieron”, eli skooppien hierarkioiden purkamisen ja aistimellisen moninaisuuden tekemisen välineenä, sekä mitä maalaukselle diskursiivisena käytäntönä tapahtuisi kun sen välineellisyyttä koskevat perustaoletukset, objektivoinnin, projektion, silmäkeskeisyyden ja hallinnan ylimäärittämä kuva-alustakonventio purkautuisivat. Pollockin 1990-lukulaisesta kysymyksenasettelusta päästään joka tapauksessa feministisen maalaustutkimuksen 2000-lukulaiseen nykytilanteeseen, jossa maalaamisella nähdään juuri ’materiaalisuutensa’, ’aistimellisuutensa’ ja ’ruumiillisuutensa’ tähden erityisiä eronteon, merkityskalkkeutumien sulatuksen, diskursiivisen ’jätteen’ jälleenkäsittelyn mahdollisuuksia.

IV.3 .c) Maalauksen ja feminismin nykyteoreettista pohdintaa

2000-luvun alun maalauksen käytäntö ja teoria (Betterton 2004a ja b; Bolt 2004; Lee 2004; Meskimmon 2004; Partou 2004; Fortnum 2004) nostavat esille tutkimustavoitteideni suhteen melko samankaltaisia teemoja. 1990-luvun kuluessa on alettu tehdä postfeminismin, fenomenologian ja psykoanalyttisen teorian kautta suodatettua maalausta, jonka tekijöillä monesti on tutkijan tausta tai tutkimuksellinen tavoite. Rosemary Bettertonin mukaan taiteilijoita yhdistää perinteisten välinekategorioiden haastaminen: he maalaavat performansen, digitaalisen median, valokuvauksen, installaatioiden jne.. ohella sekä näkevät maalaamisen välineen sijasta nimenomaan käytäntönä, joka asettuu suhteeseen tai oppositioon modernismin historioiden kanssa.⁴²⁸ Puhtauden, ykseyden ja ruumiittoman näkemisen sijasta maalaus ymmärretään Bettertonin mukaan nyt liittymisenä tai puuttumisena maailmaan: vanhat kaanonmuodostelmat hylätään erilaisten historioiden ja identiteettien pohtimisen hyväksi; teokset hylkäävät myös esittävän maalauksen ja havaintomallin perinteen korostamalla maalausikäntönnön indeksaalisuutta ja performatiivisuutta sekä aina sukupuolittunutta ruumiillisuutta.⁴²⁹

⁴²⁷ Deepwell 1996, 3; Fortnum 2004, 141.

⁴²⁸ Betterton 2004 a, 1-2.

⁴²⁹ Betterton 2004a, 1-2, 7.

Näkökulma ulottuu nykypäivästä menneisyyteen. Bettertonin tulkinta Susan Hillerin 1960-70-lukujen kangasblokkiteoksista siirtää niitä postminimalismin genealogiasta kohti diskursiivista maalausnäkökulmaa: hänen mukaansa Hillerin töissä maalauksen historia kääntyy *haudasta arkistoksi*, ja hän korostaa myös subjektienvälisyyttä ja moniaistisia elämyksiä teosten tulkintalähtökohtina.⁴³⁰ Nämä huomiot ovat samansuuntaisia diskursiivis-aistimellisen näkökulmani kanssa, ja herättävät kysymyksen, voitaisiinko maalauksen 1960-luvun jälkeistä historiaa kirjoittaa laajemminkin toisin tavoin, maskulinismin, hajaantumisen ja lopun näkökulmasta irrottaen, "laajennettua kenttää" tai rajankäyntiä kartoittaen.

Betterton näkee 1990-luvun aikana siirrytyn pois 1960-80-luvuilla taidekeskustelua määrittäneistä abstraktion/realismin, feminismin/postfeminismin, perinteisten ja uusien medioiden vastakkainasetteluista, ja korostaa maalauksessa käsiteltävän nimenomaan kohtaamisia maailman kanssa.⁴³¹ Ja siinä missä varhempi kieltä ja kuvaa hyödyntänyt feministinen toiminta tavoitteli visuaalisen mielihyvän hävittämistä taiteesta, nyt maalauksilta suorastaan vaaditaan aistimellista läsnäoloa.⁴³² Esim. Rosa Lee: "20 viime vuotta on korostettu maalauksen 'lukemista', mikä ohittaa ruumiillisia ja autenttisia vastaanottotapoja katsomisessa ja tekemisessä. Visuaalisesta on suuntauduttava taktiiliseen, "järjen taa", mykkyyteen, joka pitää ymmärtää moniäänisyyden mahdollisuutena visuaalisen ja älyllisen tuolla puolen. Maalaus on rajojen hämärtämisen, paradoksin ja dilemman työkalu."⁴³³

Bettertonin *Unframed*-kokoelmaansa valikoimat tekstit hahmottavat maalaustaiteen aineellisuutta lisäkkeenä, joka häiriköi perinteisiä filosofisia ja diskursiivisia kategorioita, ja estää tekstuaalisen käytännön, subjektiviteetin, teoksen, narratiivin, välineen sulkeutumisen loppuun, ykseyteen, puhtaan näkemisen hetkellisyyteen jne. Kuitenkaan *Unframed'* in teksteissä ei pohdita, kuten esim. *As painting*-teksteissä, suoranaisesti maalauksen rajan lykkäämistä tai maalaukseksi nimeämistä sinällään, vaan 'maalaus' merkitsee usealla kirjoittajalla perinteisiä ateljeetekniikoita ja genrejä (omakuva, muotokuva, sisäkuva) jota voidaan käyttää muiden medioiden rinnalla kriittisessä käytännössä. Myöskään maalauksen genrejä tai muuta arkistoa ei pohdita

⁴³⁰ Betterton 2004 b, 82-83, 86, 90.

⁴³¹ Betterton 2004 a, 1-2, 7.

⁴³² Betterton 2004 a, 4, Georgia O'Keeffen maalauksissa ilmenevästä "epämateriaalisuudesta".

sen kummemmin, vaan paino on historioissa, identiteeteissä, naiseuksissa, joita materiaallinen työ tuottaa ja jäsentää. Kyse ei ole siis maalauksen nimeen työskentelemisestä vaan aineellisuuden uusista tulkinnoista, joihin maalauksen katsotaan suovan erityisiä mahdollisuuksia. Maalaaminen voidaan ymmärtää myös prosessina, ajassa keriytyvänä, paikkaa ja historiaa reflektoidena, katsojaa koskevana tekona, jolloin se rajautuu esim. ympäristötaiteen kategoriassa tarkasteltavissa oleviin teoksiin.⁴³⁴

Unframed-teoksesta hahmottuu kaksi toisiinsakietoutuvaa linjaa, joilla maalauksen merkityssiirtymiä voidaan tarkastella ja jotka ovat rinnakkaisia suomalaisen nykymaalauksen ilmiöiden kanssa: visuaalisen kritiikki, aineellisuuden ja aistimellisuuden tutkiminen sekä subjektin prosessuaalisuuden tai ruumiidenvälisyyden korostaminen.⁴³⁵

Kirjoittajat korostavat voimakkaasti teosten aineellisuutta tekijänä, joka keskeyttää maalauksen representaatiota ja silmäkeskeisyyttä. Maalauksen merkitys sidotaan havaintomallin purkuun: "maalaukset eivät ole kuvia vaan materialisaatiota, sykäys, paine nähtävissä olevassa (see-able)" ; "aineellisuus leikkaa kuin änkytyksenä tai vavinana läpi visuaalisen kielen".⁴³⁶ Maalaamisen tekoa ja prosessia tarkastellaan esittämisen sijasta aineellisuudessaan indeksaalisena toimintana, jonka ilmenevässä jokin näkymätön, ennen näkemätön painaa jälkensä, tulee olemaan.⁴³⁷ Maalauksen aineellisuus tuodaankin edustamaan feminiinistä ei-skooppisen mielihyvän alaa, kosketeltavuutta, joka suistaa pois puutteen naisen seksuaalisuuden määrittelijänä: "värin ja maalipigmentin aistillisuudessa nainen ei ole alistettu pelkkään

⁴³³ Lee 2004, 116-119.

⁴³⁴ Marsha Meskimmonin (2004) analyysi ruumiillistamisesta Judy Watsonin teoksissa.

⁴³⁵ Betterton jaottelee johdantoartikkelissaan (2004a) feministisiä nykymaalaussuntauksia käytännön, politiikan ja historioiden käsittein. Käytäntö-osa kattaa mm. visuaalisen rajaa, haptisuutta ja aistienvälisyyttä käsittelevät teemat, jotka ovat keskeisiä suomalaisessa maalauksessakin. Poliittikka käsittelee pyrkimystä hahmottaa yksityisen kautta yleistä, tehdä feministisesti reflektoitua autobiografista maalausta tai korostaa dialogia katsojan kanssa itseilmaisuperiaatteen vastapainoksi. Sukulaisuutta suomalaisiin 90-luvun teoksiin löytyy tästäkin. Sen sijaan tarinat käsittelevät enemmän postkoloniaalisten identiteettien ja naisten maalauksen kanonisten luokitteluiden ongelmia, mitkä kysymykset etääntyvät suomalaisesta toiminnasta.

⁴³⁶ Bolt, cit. Betterton 2004a, 5.

⁴³⁷ Barbara Bolt (2004) tematisoi maalausta tällä tavoin teoreettisesti eklektisessä artikkelissaan, jossa pyritetään yhteen hyvin erilaisista konteksteista irrotettuja sitaatteja mm. Peirce'n semiotiikasta Deleuzeen, Heideggeriin ja Merleau-Ponty'iin.

passiivisuuteen."⁴³⁸ Yleisemmällä tasolla tämä tavoite ilmenee "yrityksenä jäljittää näkemisen rajoja maalauksessa, maailmassa jota näkemisen ensisijaisuus riivaa."⁴³⁹ Skoopin kritiikki kiteytyy mm. kysymyksiin fokusoinnin hämärtämisestä sekä subjektin ja objektin, optisen ja haptisen hierarkian, itsen, mittasuhteiden, hahmotausta -jaon kumoamisesta.⁴⁴⁰ Tulen lanseeraamaan tutkimuksessani fenomenologisen tunnun käsitteen, jolla päästään vastaavien ilmiöiden tuntumaan ilman että pitäisi olettaa erojen katoaminen, hahmoton, infantiili fuusio maailman kanssa.

Toisena strategiana on korostaa tekemisen subjektin prosessuaalisuutta tai performatiivisuutta. Siirrytään "maalauksen objektiuden korostamisesta sen ymmärtämiseen intersubjektiivisena prosessina, johon liittyvät objektit, ruumiit, materiaalit, teknologiat ja sukupuolittunut diskurssi."⁴⁴¹ Omaelämäkerrallisuus palaa maalaukseen kysymyksenä, mitä merkitsee maalata naisen ruumiista käsin, psyykkiseen ja ruumiin muistiin, tunteisiin liittyen: kyse ei ole autobiografiasta lopullisena, yhtenäisenä kertomuksena vaan ei-määrittyneen aseman aukipitamisestä, tai "persoonallisen uudelleenvitalisoinnista ilman tunnustuksellisuutta".⁴⁴² Maalaaminen käsittelee sitä mitä merkitsee tuottaa "ruumiillinen, sukupuolinen, rotuinen, luokkainen ja aina historiallisesti asettunut subjekti".⁴⁴³

Prosessuaalisuuden edellytyksenä on katsojan kokemuksen ja tulkinnan osuus maalauksen maailman aukikerimisessä: "itseilmaisuus voi sallia tilaa toisille osallistua väitteeseen", "katsoja on paikka jossa työ tapahtuu", "maalauksiin on vastattava fyysisesti, ne vaativat sinulta sitä", "teokset tanssittavat katsojaa".⁴⁴⁴ Kyse on siis intersubjektiivisuudesta, pyrkimyksestä merkitykselliseen vastavuoroisuuteen, mutta jotta voitaisiin puhua subjektin rajalla tai merkityksen reunalla olon asemasta sekä aistienvälisen alueesta, jota monet teokset käsittelevät, voidaan käyttää myös ruumiidenvälisyyden käsitettä. Marsha Meskimmon nimittää ruumiidenvälisyydeksi ruumiillistamisen (embodiment) prosessuaalista luonnetta: "teos tulee olemaan

⁴³⁸ Partou 2004, 101.

⁴³⁹ Lee 2004, 115.

⁴⁴⁰ Sama, 124.

⁴⁴¹ Betterton 2004a, 7.

⁴⁴² Partou, cit. Betterton 2004a, 7-8; Fortnum 2004, 160.

⁴⁴³ Betterton 2004a, 7.

⁴⁴⁴ Fortnum 2004, 145, 160; Fortnum, cit. Betterton 2004a, 9; Bolt 2004, passim.; Meskimmon 2004, passim.

maailmassatoimimisen prosessissa, eikä ole itsessään objekti tai asia: subjekti on aina suhteellinen, maailmallistunut, ja avoin, päättymätön; aina jo välittynyt jatkuvassa interaktiossa muiden kappaleiden (bodies) ja ihmisruumiiden kanssa."⁴⁴⁵ Maalaus, "aihe", subjekti tuottuu välisyydessä, ajassa ja liikkeessä, elävien ruumiiden vuorovaikutuksessa, se ei ole kirjaimellinen teosesine tai jokin nähtävillä oleva esitys sinällään, vaan maalauksen eletty ja koettu merkitys, mieli.

Meskimmon kiteyttää: "ruumiillistunut subjektiviteetti ei ole esitettävissä, objekti, vaan materialisoituu visuaalisessa asettamalla reunaehdot ruumiilliselle vuorovaikutukselle. Subjekti ja paikka eivät ole olemassa ennen tai pysyviä, ne syntyvät ruumiillistamisen neuvottelussa, dialogissa."⁴⁴⁶ Kosketusaistin suhde näkemiseen korostuu koska näkeminen ei voi objektivoida tässä prosessissa mitään kiinteää kohdetta. Irigarayta mukaillen Meskimmon toteaa, että ruumiidenvälisyys merkitsee myös taiteellisen omimisstrategian, appropriaation kritiikkiä, jossa "jokin ottaa, kuluttaa toisen, joka säilyttää ykseen aseman".⁴⁴⁷

Siinä missä Griselda Pollock määritteli 1990-luvun alussa ruumiin olevan "ei ainetta vaan merkki, tila, figuuri, nimi"⁴⁴⁸, siis diskurssin efekti, konkreettinen historiallinen singulariteetti, korostaa 2000-lukulainen teoria enemmän arvojen ja merkitysten maailmassa toimivaa, elävää, suuntautuvaa ruumista joka muotoutuu vastavuoroisuudessa, välisyydessä muiden ruumiiden ja maailman kanssa. Maalausta voidaan ajatella aistimellisen maailmaankietoutumisen tapahtuman välineenä, tilana tai tilanteena. Meskimmonin ruumiillistamisen käsite on kiinnostava ja kompakti prosessuaalisuuden kuvaus, mutta pohdin tutkimuksessani vieläkin sattuvampia tapoja, joilla voitaisiin tulkinnassa päästä ruumiin tuntumaan, ruumiidenvälisyyteen, toisen kosketukseen erossa, maalauksen mieleen sinä ja siinä mikä *tuntuu*.

Kokoan eron kosketuksen problematiikkaa Maurice Merleau-Pontyn ja Jean-Luc Nancyn ruumiifenomenologisen käsitteistön (sens) kautta sekä pohdin *nykymaalauksen merkityksiä, välisyyttä, mieltä juuri erossa koskemisena, eron aistimisena, tuntumassa olona*. Tunnollisuuden avulla päästään ehkä pidemmälle

⁴⁴⁵ Meskimmon 2004, 67-68.

⁴⁴⁶ sama, 69-71.

⁴⁴⁷ sama, 71.

maalauksen ruumiista kirjoittamiseen ja aistienvälisyyden puhumiseen, maalaukseen aistieron tekemisenä, minkä kautta Nancyn mielestä "maalaustaide lähestyy naisen mielihyvää".⁴⁴⁹ Tätä kautta *sens*-problematiikkaa voidaan verrata Irigarayn feministisiin tavoitteisiin kosketuksesta, joka ei sulkeudu samaan, suuntautumisesta lähelle, vierellä olosta ilman samastusta, peittoamista, tarttumista, hallintaa... Aistienvälisyyden keinoin myös modernismin synesteettisyyden diskurssi kääntyy uusiin tulkintoihin, aistienvälisten erojen moninaisuuden suistaessa sijoiltaan common sensen, yleiset luokat, universaalit väitteet, erisnimet...

IV.3.d) Sens, tuntu, tuntuma, mieli: Merleau-Ponty, Irigaray ja Nancy

*"Taide" katoaa, niin pian kuin se tapahtuu; siitä tulee jokin teos, tyyli, tapa resonoida muiden aistirekistereiden kanssa, rytmisenä viittauksena takaisin äärettömien verkostojen läpi. Taide on näin olemukseltaan ilmentymätöntä tai häviävää, ...sen ykseys synkopoi itsensä materiaaliseen moninaisuuteen. Kantin ylevän hetki...on aina työssä esteettisessä 'immanenssissa' itsessään."*⁴⁵⁰

Tuntu on filosofi Susanna Lindbergin ehdotus Jean-Luc Nancyn *sens*-sanan suomennokeksi. Ranskan *sens* tai engl. *Sense*, saks. *Sinn* tarkoittaa aistia, järkeä, mielipidettä, merkitystä ja suuntaa.⁴⁵¹ Suomen sanaan tuntu ja verbiin tuntea liittyy Lindbergin mukaan samanlainen aistimellisen ja järjellisen sekoittuminen kuin sensiin Nancyn tarkoittamassa mielessä: tuntea maku, tuntea henkilö. Tuntu-sanan tuntuma-versiolla on myös suunnan sävyä. Nancyn *sens* on saranakäsité, joka ylittää subjektin

⁴⁴⁸ Pollock 1992, 141.

⁴⁴⁹ Nancy 1996a, 31.

⁴⁵⁰ Nancy 1996b, 36. Suom. II.

⁴⁵¹ Lindberg luopuu kuitenkin *tuntu*-sanan käytöstä Nancyn *Corpus*-teoksen suomennoksessa, koska siitä suomessa puuttuu *sensiin*, *senseen* ja *Sinniin* liittyvä filosofisen perinteen merkitysverkosto eli sanaa ei ole käytetty teknisenä terminä suomenkielisessä filosofiassa. Poinin käsitteen kuitenkin käyttöön tutkimukseeni, koska se sopii erittäin hyvin nykymaalauksen aistienvälisen reservin lähestymiseen

ja objektin kahtiajaon: se ei sijoitu subjektin sisään vaan “tuonne, maailmaan, sinne, missä tuntemattoman voi tulla tuntemaan”.⁴⁵² Toinen ei palaudu itseen tai fuusioиду samaan, vaan saavutetaan aina olennaisesti tavoittamattomana.

Maurice Merleau-Ponty kehitteli 1960-luvulla *sens*-termiä hahmopsykologian kritiikkinä. Havaitsemisella yleensä on Merleau-Pontyn mukaan perustava sisäisesti yhteenkietoutunut figuuri-tausta –rakenne, eli havaitseminen on jonkin erottumista taustaa vasten. Tämä havainnon hahmo on kuitenkin enemmän kuin vain erottumista, siihen liittyy myös epäsuora merkitys, eli *sens* joka sekoittaa hahmon ja taustan: “jos ajatellaan väriläiskää valkoisella paperilla, niin tausta ei näy jatkuvan läiskän takana, vaan pikemmin syntyy *tuntu* (*sense*) että se jatkuu. Tuntu säteilee erosta tai asuu kuilussa läiskän ja paperin välillä “. ⁴⁵³ Tuntu on siis se paksuuden tai ulottuvuuden vaikutelma, lisä, joka havait sijalle syntyy hahmon ja taustan vuorovaikutuksena. Merleau-Pontyn *sens*-käsitettä tutkinut Lawrence Hass toteaa, että havaintomerkitys (*perceptual meaning*) ei ole positiivisesti annettu eikä transkendentiaalisesti merkitty, se ei siis ole merkitsemistä, vaan senssiä, tuntua. Se on erottamaton mutta epäsuora tuntu joka hedelmöittää hahmon.⁴⁵⁴

Havaintotuntu ei siis ole käsitteellistä arviointia tai väiteanalyysiä, eikä se viittaa verhona minnekään tuollepuolelleen. Se ei ole representaatio, esitys jostain todellisemmasta todellisuudentasosta. Se ei ole myöskään sisäinen tai yksityinen tapahtuma. Hass toteaa, että havaintokokemus Merleau-Pontylla on pikemmin jatkuvasti meneillään olevaa maailman konfiguroitumista elävän kehon liikkeen kautta, mikä on pohjana älylliselle ajattelulle ja muotoaa sitä. Hahmon *sens* on se mikä ilmestyy ruumiillisesta uppoutumisesta maailmaan, ja se on myös liikkeen, suuntautumisen ja perspektiivien epäsuora opas.⁴⁵⁵ “Sens ytimenään havaintohahmoa ei voi ymmärtää enää oikeastaan figuuri-tausta –rakenteena, vaan merkityksellä ladattuna yhteenliittymänä muoto-sisältö –jaon tuollapuolen”.⁴⁵⁶ Käytännöllisemmin ymmärrettynä ruumiillisesti eletty maailma ei hahmotu selvärajaisiksi objekteiksi ja erillisinä nähtäviksi hahmoiksi, vaan sen muotoutuminen tekemisessä ja liikkeessä on

⁴⁵² Lindberg 1996a, 16.

⁴⁵³ Hass 1999, 92-93.

⁴⁵⁴ sama.

⁴⁵⁵ Hass 1999, 93-94.

⁴⁵⁶ sama, 94.

vilisevää, diffuusia, epämääräistä, synesteettistä: "havainto on havaitsijan ja havaitun keskinäistä muodostumista, muotoutumista, kurottumista, hahmottumista." ⁴⁵⁷

Sens kattaa esikäsitteelliset merkitykset, se vihjaa siihen mikä on kätkeyty tämänhetkisestä näkökulmastani ja esitietoisesti ohjaa ja suuntaa muihin mahdollisiin liikkeessä avautuviin perspektiiveihin. Suomen tuntuma -sana kuvaa erittäin hyvin juuri tätä suuntautuvaa suhdetta havaittuun ympäristöön kulloisessakin toiminnan paikassa: ollaan jonkin vierellä tai äärellä, lähellä muttei sama, lähestytään jotain mikä on vielä kätkössä, ollaan tuntemattoman lähellä, kosketaan jotain, jonkin pintaa mitä ei voi saada kokonaan haltuun, mihin ei voi punkea sisään, mikä jälleen pakenee. Ero, etäisyys säilyy läheisessäkin, mikä halutaan tulla tuntemaan. On myös syytä painottaa sensiä erityisesti suhteena siihen, *mitä ei voi nähdä tai mikä ei juuri tästä näy*, mikä on kätkössä kulloisestakin näkökulmastani, mutta informoi sitä juuri tuntuna, tuntumassa, reservinä. Tästä voidaan johdatella kytkeyty Irigarayn ajatukseen sukupuolieron näkymättömyydestä ja feminiinisestä vierellä, tuntumassa, tuntuvana olona, nähtyyyn typistymättömänä.

Hass tulkitsee edelleen, että *sens* viittaa epäsuoraan ja kätkeytyyn ja muihin mahdollisiin perspektiiveihin ikäänkuin erona. Muita (ilmenevää maailmaa) ei ole annettu minulle (havainnolleni) positiivisesti läsnäolevina vaan ne on pikemmin luonnosteltu eteeni. Eli toisen eletty kokemus voi olla minulle vain esitys ja näkeminen on tuloa maailmaan jossa oliot esittävät itsensä. ⁴⁵⁸ *Sens* on näin myös *ecart*, sarana, kolmas termi, joka purkaa subjektin ja objektin kahtiajaon: "hahmo-tausta -jako tuo kolmannen termin "subjektin" ja "objektin" välille. Juuri tämä ero (*écart*) on havaintomerkitys (*sens perceptif*). ⁴⁵⁹

Merleau-Pontyn käännettävyysteesi, eli se että nähty voi kääntyä näkijän yli tai näkijää katsotaan maailmasta, on Hassin tulkinnassa sensin ilmiö. Näkeminen merkitsee että voin tulla nähdyksi, minua katsotaan maailmasta muista perspektiiveistä. Näin tunne (feeling) katsotuksi tulemisesta on ihmisen oman näkyvyyden tuntu, *sens*. ⁴⁶⁰ "Tämä toisen jälki ei ole kokonaan läsnä eikä poissa vaan erona, tiettyinä poissaolona se

⁴⁵⁷ Heinämaa 1996, 75; ks. myös Grosz 1994, 67: "ruumiinkuva on synesteettinen".

⁴⁵⁸ Hass 1999, 97,99.

⁴⁵⁹ Merleau-Ponty cit. Hass 1999, 100.

heijastaa toisen elävää sensia joka sijoittuu oman ruumiillisuuteni ja tämän edessäni tapahtuvan käyttäytymisen siivun väliin, väistämättömänä erona välillämme. Toisen kokeminen ei ole intuitiivista vaan ruumiillinen tulkinta, avoin väärinymmärryksille."⁴⁶¹ Merleau-Pontyn pohjalta voidaan lähestyä maalauksen intersubjektiiivista tai ruumiidenvälistä aluetta. Maalausta tai maalaamista voidaan nyt tulkita maalarin sisäisyyden ulkoistamisen (esim. tunneilmaisun) sijasta ilmeisyytenä, maalaukseen implikoitujen perspektiivien, liikkeen ilmentämisen tuntuina, jonakin mikä koskee katsojaa.

Lawrence Hass lainaa eron koskemisen, tunnun yhteydessä vielä Merleau-Pontyn klassista vertauskuvaa toisiaan koskettavista käsistä: "vasen käteni on aina koskemaisillaan oikeaa kättäni koskemassa maailman asioita, mutta en koskaan saavuta tässä ykseyttä: täten lihani ja maailman liha sekoittuvat (are involved) selkeisiin alueisiin, aukeamiin, joiksi niiden opaakit vyöhykkeet kääntyvät."⁴⁶² Tämä tunnun "yöpuoli", siis näkymättömän, tavoittamattoman, eron, opaakkiuden ulottuvuus ruumiillisessa maailmaankietoutumisessa on liitettävissä Luce Irigarayn Merleau-Pontyn käännettävyysteesiä kohtaan esittämään kritiikkiin.

IV. 3.d.i) Tunnut ja feminiininen

Irigarayn feminiinisen määritelmää voidaan lukea "hyvän muodon" ja gestalt-hahmotelman⁴⁶³ kritiikkinä: "muodon erottelu ja yksilöiminen on erityisen vierasta naisen eroottisuudelle".⁴⁶⁴ Ja: "nainen on aina jo anamorfoosissa jossa jokainen hahmo tulee hämäräksi, sumeaksi."⁴⁶⁵ "Nainen on vain ei-kukaan tai näkyvän ja

⁴⁶⁰ Hass 1999, 100-101.

⁴⁶¹ sama, 100.

⁴⁶² Merleau-Ponty, cit. Hass 1999, 100.

⁴⁶³ Irigarayn gestalt -kritiikki kohdistuu sekin näkemisen hallitsevuuteen ja ensisijaisuuteen, jota hän on suorimmin käsitellyt Jacques Lacanin peilivaiheteorian luennassaan. Hän arvostelee Lacanin ajatusta ruumiin kuvasta, totaali-hahmosta subjektin muotoajana: subjekti liitetään tällöin projekioon, jähmetetään spekulatiivisuuteen, vieraannutetaan toiseen, mikä vastaa Irigaraysta jumalan ja robotin keskinäistä suhdetta. 'Luonto' sen sijaan ei sulkeudu totaaliin muotoon, se on virtaava, valuvaa, aina liika- tai puutesuhteessa ykseyteen tai määrättyyn identiteettiin. Lacanilla peilisuhde ei tunne sukupuoli-eroa, vaan gestaltin mallina on miesruumis, seksuaalisena tai ei-seksuaalisena (Irigaray 1985a, 116-117).

⁴⁶⁴ Irigaray 1985b, 25-27.

⁴⁶⁵ Irigaray 1985 a, 230.

morfologisesti määriteltävän elimen negatiivi, alapuoli, nurja puoli. Mutta tämän "muodon" "paksuus", volyymin kerroksisuus, laajenemat, supistumat ja tilallisuus hetkenä jona se tuottaa itsensä muotona on jotain minkä feminiininen pitää salassa -- tietämättömänä omasta halustaan."⁴⁶⁶ Tunnallinen piilevä raskaus sumentaa muodon tunnistettavan ykseyden.

Irigaray kritisoi Merleau-Pontyn käännettävyysteesiä subjekti-objekti -polariteetin korvaamisesta näkevän ja näkyvän jaolla sekä katseen, näkemisen yliarvottamisesta suhteessa tuntuvaan, käsinkosketeltavaan. Hänen mukaansa "näkevä kietoo asiat katseellaan, synnyttää ne, silti hänen syntymänsä on mysteeri".⁴⁶⁷ Irigaray ajattelee, että Merleau-Pontyille katse on kosketuksen variantti, se tunnustelee, ympäröi asiat, löytää ne kuin jo tunnettuina ja tiedettyinä.⁴⁶⁸ Tämä herättää kysymyksen siitä, mikä ohjaa "salaista sopusointua subjektin ja näkyvän esiomistamisen välillä".⁴⁶⁹ Irigaraylle "näkyvän alkuperä on näkymätön, kohtu, taktiili positiivisuus, siellä ei ole näkijää, näkyvää tai näkyvyyttä". Irigaraysta näkemisen korostaminen latistaa pois (katseeseen, objekteiksi, sanoiksi, kieleksi) lihan, koskettavan kerroksisuuden ja poimuisuuden, ja sen että lihan näkymätön on näkemistä ensisijaisempaa ja sen edellytys, se mikä sallii nähdä: "en näe silmieni väriä."⁴⁷⁰

Irigarayn luennassa Merleau-Ponty puhuu katseesta kosketuksen ja kosketuksesta katseen tavoin, mutta typistää kosketuksen katseen kaltaisuuteen. Näkyvät asiat tunnusteleavasta katseesta tulee kudos, joka yhdistää symmetriaan näkyvän sisä- ja ulkopuolen; näin toinen, sukupuolieron toinen jää puuttumaan.⁴⁷¹ Hän kritisoi erityisesti olettamaansa käännettävyysteesin vastavuoroisuutta ja symmetrisyyttä väittäen että käännettävyys on Merleau-Pontylla kohdun ulkoistettu, ulospäinkäännetty vastine, "kolmiulotteinen peili", joka kantaa kaikki peili-identifikaatioiden vaarat ja jossa näkevä seisoo yllä omistavassa suhteessa näkyvään: reversibiliteetti on symmetrinen, siinä ei ole eroa, liikaa, se on näkyvän kulutettavissa. Toisiaan koskevien käsien metaforaankin sisältyy tarttuva, kouriva, omistava sävy.⁴⁷²

⁴⁶⁶ Irigaray 1985b, 25-27.

⁴⁶⁷ Irigaray 1985a, 153-4.

⁴⁶⁸ sama, 159-161.

⁴⁶⁹ sama, 159.

⁴⁷⁰ sama, 153-5.

⁴⁷¹ Irigaray 1996, 177.

⁴⁷² Irigaray 1985a, 154.

Irigarayn mielestä näkyvän ja kosketettavan suhde ei koskaan voi perustua vastavuoroisuuteen tai ristikkäisyyteen. "Käteni tai maailma eivät ole käännettävissä (kuten hansikas nurin), ne eivät ole toistensa käsitettävissä olevia puhtaita erillisolioita...niillä on juurensa, jotka eivät ole redusoitavissa näkyvän hetkeen". Kaksipuolinen ja ristikkäinen kartoitus unohtaa "aistimellisen väliaineen" ja limaisan lihallisuuden. Katse ei voi koskaan kattaa käsinkosketeltavaa, ja suhde voitaisiinkin korjata toisiaan vasten painautuvien käsien metaforalla, joka viiptyy, hyväilee, muttei omi: "hyväilyssä on pelissä se mikä ei näe itseään: hyväilyn välisyys, väline (medium) ei näe itseään."⁴⁷³ Kyseessä olisi *tarttumista läheisempi kosketus*, sisä- ja ulkopuolen välinen siirtymä. Myös Hass pyrkii tulkinnassaan osoittamaan, että käännettävyys perustuu aina jo eroon, liikaan, sensiin, näkemiseen redusoimattomaan, siltä kätkeytyneeseen runsauteen tai raskauteen, jota voidaan johdatella aistienvälisiin ja sukupuolieron etiikkaa pohtiviin suuntiin.

Myös väri nousee Irigarayn luennassa esille asiana, joka kääntää katseen ja koskettavan eroon toisistaan: "väriä ei voi tulkita sopeuttamatta katsettaan...väri ei taivu katseen otteeseen tai vaikutusvaltaan vaan pikemminkin sallii nähdä: vuotaa, levittäytyy, tulee esiin".⁴⁷⁴ Väri on jäänne feminiinisestä, maternaalisesta, kohdusta, nestemäisestä, limaisasta, lihasta, koskettavasta jonka udusta asiat alkavat ilmetä. Väri sumentaa sisä- ja ulkopuolen eron, ilmentää koskettavan ja kosketun epämääräisyyttä: "väri kylvettää katseeni (puutteen, halun, falloksen rekisterin), joka näkee sen muttei voi koskaan rajoittaa, luoda sitä, taivuttaa tarkoituksiinsa."⁴⁷⁵ Väriä ei voi koskaan tarkastella atomaarisesti, irti ympäristöstään: "toisin kuin tietyt speaktaakkelit väri ei koskaan ole ilman paksuutta, sitä ei voi tarkastella ilman fokusointia, ottamatta huomioon tuen tekstuuria, jolta se ilmenee". Punainen on punainen suhteessa taustan materiaalin funktioon, josta sitä ei voi erottaa. Fokusointi huipistaa värin eron-erottamattomuuden taustaltaan, tekstuuristaan: "havaituksi tulee pikemminkin ero asioiden ja värien välillä kuin väri ja asia."⁴⁷⁶

Irigaray johtuukin kysymään, onko aistimus Merleau-Pontylla kielen tavoin rakentunut, mikä johtaisi jälleen värin kuivattamiseen, kielellistämiseen,

⁴⁷³ sama, 159-161.

⁴⁷⁴ Irigaray 1996, 178.

⁴⁷⁵ Irigaray 1985a, 156.

haltuunottamiseen: "katseeni ei voi kylpeä värissä, johon se uppoutuu".⁴⁷⁷ Merleau-Pontyn tarkoittamaa eroa ei kuitenkaan tarvitse ymmärtää kielen kaltaisena merkitsevänä erona, substanssin artikulaationa, eroina erojen välissä, vaan se on modaalista, sävyttäistä, aistimellista jakaantumista ja jäsentymistä. Irigaray toteaaakin Merleau-Pontya lainaten: "väitettyjen värien ja näkyvän välistä löytäisimme kudoksen joka rajaa niitä, elättää niitä, joka ei ole asia, vaan latenssi, mahdollisuus ja asioiden liha" (tuntu) ja kysyy eikö tämä "kudos tulekin maternaalisesta, maternalisoivalta lihalla, reproduktiolta, istukkakudoksen substanssilta, joka ympäröi subjektin ja asian ennen näkyvää"⁴⁷⁸

Irigarayn monet taktiilista välisyyttä ja välitystä ilmentävät termit, limaisa, istukka, huulet, toisiaan vasten painuvat kämmenet ovat luettavissa tunnun tapaisiksi eron kosketuksen käsitteiksi, jotka korjaavat hänen Merleau-Pontyn käännettävyysteesiin lukemaansa symmetriaa ja näkemisen ylipyyhkimää sukupuolieroa. Miehen ja naisen ero ei ilmene näkyvässä: "näiden osalta näkyvä ei aukene näkevään eikä näkyvä näkevään vaan niitä erottava koetaan tuntoaistilla, se ei koskaan näy".⁴⁷⁹ Tunnut tulevat siis sukupuolieron 'välineeksi', väliaineeksi: tarttumista läheisemmäksi kosketukseksi tai eron aistinnaksi. Tämä tunnullinen sfääri on yksi nykymaalaustaiteen käsittelemä alue, ja siihen voidaan lukea erityistä feminiinistä potentiaalia: jos näkeminen on sokea erolle, on tuntuma nimenomaan eron aistintaa.

Mutta jos eri tavoin sukupuolittunut ruumis ei koskaan näy --"jos liha jää minulta pimentoon, ja voin edetä vain 'aavistusten', 'tuntuman', 'tutkailun' varassa..."-- herää uusi kysymys lihallista näkyvyyttä vailla olevasta sukupuolisesta ruumiista.⁴⁸⁰ Tässä kohdin Irigaray kritisoi peilikuvaa saman toisena ja jatkaa toisen toisen pohdintaa aistienvälisyyteen viittaamalla.⁴⁸¹ Itse ymmärrän tämän kysymyksenä siitä miten näköaisti voidaan tuoda uudelleen mukaan aistienvälisyyden problematiikkaan, mutta toisella tavoin: universaalisuudesta suistettuna, panemalla näkö tunnustelemaan

⁴⁷⁶ Irigaray 1996, 178.

⁴⁷⁷ Irigaray 1985a, 157.

⁴⁷⁸ sama, 159.

⁴⁷⁹ Irigaray 1996, 187.

⁴⁸⁰ sama, 188.

⁴⁸¹ "Kohdussa en näe mitään (paitsi pimeää) mutta kuulen -- musiikki tulee ennen merkitystä,...se tulee lämmön, kosteuden, pehmeiden, kinestesien, kosketuksen jälkeen...ääni on seksuaalisesti eriytynyt, äidin ääni" (Irigaray 1996, 188).

rajojaan, tunnustamaan rajansa sen äärellä mitä se ei näe, koskemaan aistienvälisiä eroja, ruumista jota ei ole nähty.

Irigaray korostaa vielä miten Merleau-Pontylla havaitseminen toteutuu näkevän ja näkyvän risteyskohdassa, näkö on side maailmaan, ja hänestä se löytää sieltä aina itsensä. Näin käänteisyys ei Irigarayn mielestä koskaan pirstoudu tai erotu kahdeksi. Tämä jakamattomuuden ajatus kuvastaa surematonta surua napanuoran katkaisusta, erosta äidistä, josta näkevä lohduttautuu jatkamalla näkyvän nautintaa napanuoran vastineen, käänteisyyden kautta: maailma on nyt kohdun nurinkäännetty vastine.⁴⁸² Irigarayn mielestä Merleau-Ponty typistää tutkimuksensa fallosentriseen eleeseen, jossa näkeminen täydellistää ja sulkee aistivan ruumiin, kätkee tai tilkkii näkymättömän nielun, peittää arimman kohdan (koska näkö on myös kosketukselle herkin kohta); näin näköaisti asettuu etusijalle muihin aisteihin nähden ja kosketettava palautuu näkyvään: "näkeminen on yksi kosketuksen muoto, mutta Merleau-Ponty antaa sille etuoikeuden viedä päätökseen aistiva ruumis." Näkyvän universalisoiva ele, jonka täydellistyessä havaitseminen tapahtuu, muistuttaa tarttuvien käsien otetta maailmaan, jonka Irigaray ymmärtää puhtaasti haltuunottavana: "näkyvä tarttuu katseeseen"...⁴⁸³ Näkö sulkee äitinaisen maailman, josta sekä mies että nainen syntyvät, mutta ei tuota toisen naisen, toisen toisen ideaa. Käännettävyyteesi pysyy Irigaraylle symmetrisen uppoutumisen suhteena.

Herää kysymys siitä, voidaanko aistienvälinen ruumis määrittää toisella tavoin, moninaisena, saranana, avautuvana, näköaistiin sulkeutumattomana. Pyrin lopuksi osoittamaan Irigarayn ja Jean-Luc Nancyn ajattelusta joitakin kosketuskohtia, samansuuntaisuuksia, läheisyyksiä ja eroavuuksia, joiden katson laajentavan maalauksesta kirjoittamisen mahdollisuuksia feminiinisen suuntaan aistimellisen pohdintana, siten että käsitellään ruumiillista, kosketetaan tarttumatta, pluralisoidaan moninaisiin nautintoihin sen sijasta että feminiininen käsitettäisiin ikonisesti, ideaaliseksi kuvaksi peilattuna tai jäsenitelemättömänä opaakkina esityksen alustana, jäänköksenä, jätteenä tai tahrana peilissä.

⁴⁸² Irigaray 1996, 192-3.

IV.3. d.ii) Maailman mieli on erojen aistintaa

Jean-Luc Nancy on kehittänyt tunnun käsitettä taiteiden- ja aistienvälisyyttä käsittelevässä tekstissään *The Muses*. Hän toteaa, että perinteisesti taiteiden väliset erot on määritelty aistien välisten erojen kautta. Joka aistia vastaa tietty taide, musiikki kuuloa, maalaus näköä, mutta kosketusaistille ei oikeastaan ole omaa taidetta. Vaikka kuvanveisto on tarkoitettu vetoamaan kosketeltavuuteen, tämä voi tapahtua pelkästään kaukaa. Nancy toteaa nyt että "koskemisen olemus on juuri oikeastaan tässä etäisyydessä, mutta taiteet yleensä eivät voi olla koskematta, kaikissa maailman mielissä".⁴⁸⁴ Koskeminen on siis Nancylla kaikkien taiteiden merkitys, ja se tuottaa mielen eli tunnun (sens=tuntu, aisti, mieli). Kuten Merleau-Pontyllakin, tuntu perustuu eroon ja etäisyyteen ja esitykseen, se ei tarkoita veistoksen kirjaimellista käsinkosketeltavuutta. Kuitenkin taiteen merkitysalue on juuri tämä mielekkään kokemisen, eli mielen koskemisen alue.

Koskeminen ei ole konkreettista kosketeltavuutta eikä "koskettavuutta" tunnetasolla (sentiment) vaan *écart*-käsite, se mikä tapahtuu ruumiin rajalla, rajana, mikä avaa olemiselle tapahtumapaikan: mieltä koskettaessa (*Corpus*-teoksessaan Nancy puhuu kirjoittamisesta, ja samalle paikalle voidaan ajatella taideteoksen kokijaa, maalauksesta kirjoittajaa) "kirjoittaja lähettää itsensä *kohti* jonkin sellaisen asian kosketusta, joka on ulkopuolella, kätkössä, erillään, välimatkan päässä. Juuri tässä vetäytyneessä ja välimatkan päässä pysyttelevässä periaatteessa hän tuntee ulkopuolen kosketuksen ja kyse on nimenomaan *sen* kosketuksesta. Koskeminen on sitä että jokin ulkopuolinen kontakti tulee kohti, ja silti tämä muukalainen jää kontaktissa yhä vieraaksi (se jää kontaktissa vieraaksi kontaktille: tästä on kyse tahdikkudessa ja ruumiiden kosketuksessa)".⁴⁸⁵

Nancy siirtää myös moniaistisuuden, synesteettisyyden merkityksen uuteen rekisteriin. Varhaiset modernistit, kuten Charles Baudelaire, tavoittelivat aistien yhteyttä taiteessa., "vastaavaisuuksia" sisäisen ja kosmisen välillä: ... " *kuin pitkät kaiut sekoittuvat loitotessansa pimeässä, syvässä ykseydessä, joka on laaja kuin yö ja kuin kirkkaus*

⁴⁸³ sama, 194-196.

⁴⁸⁴ sama, 11.

⁴⁸⁵ Nancy 1996a, 32.

rannaton, niin äänet, värit, tuoksut vastaavat toisiansa” (Vastaavaisuuksia). 1900-luvun alussa Wassily Kandinsky ajatteli että näköaistin oli oltava yhteydessä muihin aisteihin: värejä voi kuulla, ne tuoksuivat, ne olivat keinoja vaikuttaa suoraan sieluun: *”väri on kosketin, silmä on vasara, sielu on monikielinen piano*”. Taiteilija puolestaan oli *”käsi, joka saa tällä tai tuolla koskettimella määrätietoisesti ihmissielun väreilemään*”.⁴⁸⁶ Myös Nancylla taide voi vihjata yhteyteen eri aistialueiden välillä. Tämä on värin, maun, kosketuksen, tuoksun, äänen, painon ilmentämistä, jotain mitä ei voi merkitä kielellisesti tai esittää minkään kuvana.

Nancyn mukaan modernistinen ajatus aistien yhteydestä eli vastaavuuksista nostaa kysymyksen erilliset aistit ylittävästä “superaistista”, metafyysisestä aistista. Hän haluaa kumota tällaisen metatason: *”metafyysisen fyysinen säilyy fyysisenä ja ykseydessään moninaisena*. Tämä tarkoittaa sitä että taiteen ja aistien luonne ei ole olla yleinen abstrakti luokka, vaan se voi olla vain ilmeisyytensä, maailmassa ilmenemisensä moninaisuutta. “Tämä ykseyden moninaisuus on taiteen ja aistin (sensin) luonne. Tästä seuraa että sens eli *tuntu on aistieron aistimista*, sen moninaisuuden tuottamista.”⁴⁸⁷ Kuten Irigaray, Nancykin mainitsee, ettei väri ole mikään yleinen luokka, punaista ei ole olemassa sinänsä, vaan väri voi olla *vain* paikallista, paikan esillepanoa, johon liittyy muita moninaisia aistiarvoja, paksuus, valuvuus, liike, hahmo, äänen väläys, tuoksu... tällöin paikallinen vyöhyke itsessään vielä vyöhyttyy.⁴⁸⁸

Nancy erottaa Merleau-Pontyn ja Gilles Deleuzen moniaistisuusideoista. Hänen mukaansa nämä ajattelevat taiteen kommunikoivan “aistien alkuperäisen yhteyden”: “maalarin tehtävä on saada näkemään eräänlainen aistien alkuperäinen ykseys ja saada moniaistinen figuuri ilmenemään *visuaalisesti*”.”⁴⁸⁹ Myös Irigaray kritisoi Merleau-Pontyn käännettävyysteesiin lukemaansa ristikkäistä symmetriaa, kosketeltavan ja näkyvän toisiinsalankeavaa kiasmaa ja edellytti kummankin avoimuutta: “en näe valonlähdettä, jonka ansiosta näen, minä aistin sen, usein unohtaessani sen; en näe äänenlähdettä, jonka ansiosta kuulen, vaan minä aistin sen...”⁴⁹⁰ Nancy haluaa

⁴⁸⁶ Kandinsky 1981, 59.

⁴⁸⁷ Nancy 1996b, 13-14.

⁴⁸⁸ sama, 22.

⁴⁸⁹ sama, 23.

⁴⁹⁰ Irigaray 1996, 183.

aistisynteesin sijasta korostaa synesthesiaa enemmän *aistialueiden välisenä altistuksena, ekspositiona*. Tuntu ei viittaa tässä "sijoiltaanpannussa synesthesiassa" mihinkään aistien synteisiin, vaan "vastaukseen tai kutsuun yhdestä aistista toiseen, se on lupaus, joka on annettu vetoomukseen: eri koskemiset lupaavat toisilleen keskeytystensä kommunikaation, koskevat toisen eroa".⁴⁹¹ Nancy toteaa esimerkiksi, että *jokainen aistinta koskee muita aistintoja, joita se ei voi aistia*: näkö ei näe ääntä, eikä kuule sitä, vaikka se on itsessään tai itsensä kun se koskee tätä ei-näkemistä ja on sen koskema.⁴⁹²

Taiteen merkitys Nancylla on koskea ja käsitellä aistimisen periaatteellista moninaisuutta, aistia eroa. "Luominen, luoja ei ole muuta kuin tekonsa, mikä on vyöhykkeiden jakoa ja tiloittelua".⁴⁹³ Aistienvälisten altistusten tuntuina "taide panee sijoiltaan tavallisen synesthesian 'common sensen', se panee sen koskemaan itseään pisteiden tai vyöhykkeiden äärettömyydessä. Eroa tehdään paitsi eri aistirekistereiden (näkö, kuulo, tunto...) välillä, myös niiden poikki." Taide tulee common sensen dislokaatioksi, paikoiltaan siirtelyksi, tuntujen silmikoinniksi: "värin, sävyn, pastoosiuden, kirkkauden, varjon, pinnan, massan, perspektiivin, ääriviivan, liikkeen, eleen, shokin, sysisyyden, maun, tuoksun, keston, nopeuden, paksuuden, utuisuuden, vibraation, emanaation, tunkeutumisen, teeman, variaation.... moninaisuudeksi, joka koskee itseään äärettömiin".⁴⁹⁴

Myös Irigaray kritisoi näköaistia syntetisoivana, aistimoninaisuuden sulkevana, ja pyrkii kääntämään kosketeltavan siitä eroon: "kosketeltava pysyy kaikkien muiden aistien käytettävissä olevana pohjana, kaiken aistimuksellisen muistiaineksena. Se muodostaa niiden kaikkien asioiden lihan jotka tulevat siinä muotoilluiksi, piirretyiksi, maalatuiksi, tunnetuiksi...sitä vastoin katse on myöhempää perua ja pyrkisi nousemaan yli (lihan) ylipääsemättömän".⁴⁹⁵ Herää kysymys, onko liha Irigaraylla puolestaan syntetisoiva käsite, pohja tai alkuperä. Alkuperä se on ajallisessa ulottuvuudessa, edellytys näkemiselle. Liha, kosketeltava on kuitenkin myös se mikä on ylitsepääsemätöntä, yleistämätöntä, singulaari pluraali, se mikä moninaistuu, on ja pysyy moninaisena, se mikä on tuleva.

⁴⁹¹ sama.

⁴⁹² sama, 17.

⁴⁹³ Nancy 1996b, 18.

⁴⁹⁴ sama, 22.

⁴⁹⁵ Irigaray 1996, 184-5.

Nancyille maailman mieli, oleminen on altistumista, aistierojen koskemista, tuntujen tuottamista, silmikoimista äärettömiin. Se mikä tulee kosketuksessa, mikä siinä altistuu on ruumis: "ruumis on aistiva ruumis vain välissä, joka avautuu aistien jaossa ... (tämä) on esteettisen ruumiin koko ominaisuus."⁴⁹⁶ Ruumis tulee olemaan itsestä lähtien, toisen koskettamana, se on välin, tilan tekoa, paikan valtaamista (appropriation de lieu), ulottuvana oloa, tuntuvaa avoimuutta aistien ääriellä: "ruumiin paikka on aistin tapahtumapaikka".⁴⁹⁷ "Kaikki (erillisten aistialueiden) estetiikat altistavat toisensa,...ne painuvat päällekkäin tai sisäkkäin ja toimivat toinen toisissaan -- ja ruumis on niiden tahdikas, moninainen ja ylenpalttinen kerääntyminen yhteen ... ruumiin kaikki paikallisvärit".⁴⁹⁸ *Corpus*-teoksessa Nancy kirjoittaa erityisesti maalaustaiteesta ja väristä ruumiin olemassaolon tapahtumapaikkana, paikallisena olemassaolona :

"Paikallinen" "...pitää nyt ymmärtää paikallisvärin kuvallisessa merkityksessä. Se kertoo jonkun iholla sattuvan tapahtuman värähtelystä, ainutkertaisesta intensiivisyydestä -- muuttuvasta, liikkuvasta, moninkertaisesta. Se kertoo ihosta olemassaolon tapahtumapaikkana.... Maalaustaide on ruumiiden taidetta, sillä se tuntee vain ihon, se on läpikotaisin ihoa. Paikallisvärin toinen nimi onkin ihonväri. Ihonväri on haaste, jonka maalaustaiteen miljoonat ruumiit heittävät: kyse ei ole ruumiiksitulemisesta (incarnation) jossa Henki puhalttaa ruumiiseen hengen, vaan yksinkertaisesta ihonväristä (carnation), värähtelystä, väristä, taajuudesta ja sävystä jollakin paikalla, jossakin olemassaolon tapahtumassa. Niinpä esimerkiksi Diderot sanoi kadehtivansa maalareita siitä, että he pystyvät lähestymään väreillä sitä, mihin hän, kirjailija ei yltänyt: naisen mielihyvää."⁴⁹⁹

Siinä missä Irigaray väitti subjektin olleen aina jo maskuliininen, Nancy toteaa, että se mitä jotkut kutsuvat Lacanin jäljillä subjektiksi, on jonkin paikallisvärin tai ihonvärin ainutkertaisuutta.⁵⁰⁰ Maalaustaide on ihoa, se avaa paikallisvärin moninaisuuden, värin tunnut. Se antaa ajateltavaksi näkyvään tyhjenemättömän 'aistimellisen väliaineen'

⁴⁹⁶ Nancy 1996a, 45.

⁴⁹⁷ Nancy 1996a, 109.

⁴⁹⁸ sama, 45.

⁴⁹⁹ Nancy 1996a, 31. Suom. Susanna Lindberg.

⁵⁰⁰ sama, 35.

missä mikään aisti ei vastaa toistaan vaan "nauttii ehdottomasti eriytynyttä nautintoaan".⁵⁰¹ Nancyn ajattelussa näköaistilla ei ole aisteettisen ruumiin eriytyneisyyttä tilkitsevää tai sulkevaa merkitystä. Hän kirjoittaa että perinteisesti "ajatuksemme, ideamme ja kuvamme eivät viivyttele reunojen ulottuvuuksissa vaan ne syöksyvät aukkoihin, ...ei avautumisiin vaan onteloihin, ei-paikkaan".⁵⁰² Aukon ja puutteen estetiikan sijasta kuitenkin "näkö ei tunkeudu läpi, vaan liukuu pitkin (aistiulottuvuuksien) erkaantumisia ja seuraa lähtöjä, se on kosketus joka ei ime itseensä...liikkuva ja siirtyvä hyväily..., joka näkee myös muiden aistien kosketuksilla, tuoksuilla, mauilla, sävyillä, sanojen mielillä."⁵⁰³

Koskeminen on takti taktiillisessa, lähintä etäisyyttä tai 'intiimeimmän approksimaatiota', joka ei pysty kattamaan tai omimaan muita ruumiita tai itseään.⁵⁰⁴ Se on tarttumista läheisempi kosketus, Irigarayn hyväilyn sukulaiskäsite: "nainen saa nautintoa siitä mikä on niin lähellä ettei sitä voi saada tai saada itseään"⁵⁰⁵, "olla nainen on aina jo tuntea itsensä ennen kuin mikään muu erityisesti on sekaantunut tapahtumaan."⁵⁰⁶ Koskeminen ja hyväily ovat eron, tahdikkuuden ja saranan käsitteitä, toiseen, tuntemattomaan ollaan tuntumassa mutta sitä ei tulla täydellisesti tuntemaan.

Nancyn ajatukset sivuavat Irigarayn määritelmää naisen seksuaalisuudesta, joka "ei asetu yhden termin alle". Ruumis, rinnat, kohtu... antavat mielihyvää asettuneina erillisyyteen toisistaan: sukupuolinen moninaisuus ei asetu erisnimen, merkityksen, käsitteen alle".⁵⁰⁷ Irigarayn mukaan naisen poispainettu imaginaarinen, hänen nautintonsa maantiede on sekalaisempi, moninaisempi eroissaan, monimutkaisempi, subtiilimpi kuin yleensä kuvitellaan samuuden ahtaasti fokusoidussa imaginaarisessa.⁵⁰⁸ "Kun nainen koskee itseään, kokonaisuus koskettaa itseään koska se on ei-äärellinen, koska sillä ei ole tietoa ja valtaa sulkeutua määritellysti äärettömään ekstensioon. Tämä itsekoskenta antaa naiselle muodon, joka määrittelemättömästi muuntunut sulkeutumatta hänen omistukseensa."⁵⁰⁹

⁵⁰¹ sama, 109.

⁵⁰² sama, 76.

⁵⁰³ sama, 53.

⁵⁰⁴ Nancy 1996b, 17.

⁵⁰⁵ Irigaray 1985b, 31.

⁵⁰⁶ Irigaray 1985a, 230.

⁵⁰⁷ Irigaray 1985a, 233.

⁵⁰⁸ Irigaray 1985b, 28.

⁵⁰⁹ Irigaray 1985 a, 232-3.

Nancyn tunnallinen ei-äärellinen lähestyy Irigarayn naisen mielihyvää, feminiinisen paikan, aistien vyöhytyksen avaamista ja aukipitoa rajallaan -- ilman alkuperää ja päämäärää -- koskevana, kosketettavana, sellaisena mikä ei sulkeudu välineeksi tai volyymiksi, pelkästään äitiyden säiliöksi isän nimen territorion sisällä, omistuksessa, omaisuutena, koska se on myös aina yksiköistä valuvaa.⁵¹⁰ Feminiininen ei myöskään tyhjene näkemiseen, vastaavuuden identifiointiin tai raukene laskevaan äärettömän spekulatioon.

Näitä aistienvälisiä avauksia, kosketeltavan vyöhykkeitä nykymaalauksen käsittelee, niiden tunnut avaavat maalauksen ruumiin ja koskevat katsojan ruumista, hipaisevat, sattuvat ja puhkaisevat yritykseni "kirjoittaa ulos maalauksen ruumiista" eli siirtää modernistista synesteettisyyden diskurssia ja kuvallista ajattelua paikoiltaan. On kuitenkin huomautettava että Irigarayn limaisen ja valuvan kaltaiset käsitteet puhuvat vieläkin liukkaammassa äänialassa kuin erossa ja rajoilla versova tuntu ja avaavat yhä toisenlaisemman ajattelun aavistuksia verrattaessa Nancyn filosofiaan joka kuitenkin on sitoutunut territoriaalisuuden purkamiseen, nautintoon vyöhykkeiden rajoilla.⁵¹¹ Tunnun käsite on kuitenkin vaihdokasta sukua Irigarayn projektille: monimielisyytenä se hämärtää kaksinaipaiset erot ja moninaistaa aistieroja, diffusoi, saranoi, summentaa, sulattaa sitä äärettömiin.

⁵¹⁰ Irigaray 1985 a, 236.

⁵¹¹ Irigaray viittaa tähän positioon *Speculum*-teoksessaan, jossa hän kuvaa maskuliinisen ajattelun muotojen ja hallinnan kriisiytymistä: "...muoto on jo räjähtänyt....Tällä tavoin muoto voi ottaa mielihyvää hänessä (herself) -- reunoilla, jotka koskevat toisiaan tai pitääkseen yllä tätä illuusiota toiselle -- herra on peilisuhteensa orja." Irigaray 1985a, 233.

V. Paradigmasta diskurssiksi: maalaustaiteen merkitysten siirtymästä Suomessa 1980-1990-luvuilla

V. 1. Maalaustaiteen jatkot ja katkot: muuntuva perinne

Suomessa ei ole tapahtunut sellaista jyrkkää maalauksesta irrottautuvaa sukupolviliikehdintää, kuten erityisesti Yhdysvalloissa 1960-luvulla, kun käsitetaiteilijat ja minimalistit kyseenalaistivat Clement Greenbergin modernistisen taidenäkemysten perusteet. Tämähän johti 1970-luvulla kansainvälisesti tilanteeseen, jossa Gerhard Richterin mukaan maalata voi vain pahalla omallatunnolla.⁵¹² Suomessa sitävastoin maalaustaide oli 1980-luvun puoliväliin asti "keskeistäidetta" sekä taidekoulutuksen (modernismin uusintamisen) sitkeä normi samalla kun käsitetaiteen asema 1980-luvulle asti oli varsin marginaalinen. Esim. siinä missä USA:ssa ja Euroopassa käsitetaiteen ja minimalismin jälkeinen paluu figuratiiviseen "uuteen maalaukseen" nähtiin usein reaktiivisena ja konservatiivisena, meillä 1980-luvun maalauksellinen subjektiivisuus koettiin vapauttavana tuulahduksena 1970-luvun virallisen ja sitoutuneen taiteen jälkeen. 1980-luvun alussa puolestaan postmodernismin ajatuksia lanseerattiin tänne aluksi "tyylisminä"⁵¹³, maalaustaiteen kautta. 1980-luvun puolivälistä lähtien tavat puhua maalauksesta, perustella sen merkitystä ovat kuitenkin meillä perustavasti muuttuneet.

Hahmotan tässä luvussa johdannonomaista kuvaa maalaustaiteen 1980-luvulle jatkuneesta modernistisesta selitystavasta 1990-luvulle, jolloin maalausta aletaan tarkastella käsitteellisesti, diskursiivisena käytäntönä. Seuraan myös, joskaan en systemaattisesti tutki, angloamerikkalaisen käsitetaiteen ja taideteorian ideoiden näkymistä suomalaisessa taidekirjoittamisessa, koska 1960-luvun jälkeisen taiteen historiaa käytännössä kirjoitetaan ja taiteen avantgardistisuutta arvotetaan niiden läpi. Pyrin osoittamaan miten meillä käsitetaiteen ja maalaustaiteen modernismin keskinäissuhteen selvitys tapahtui vasta 1980-luvun puolivälistä lähtien ja pääosin uusikäsitetaiteen tarjoamien strategioiden varassa. Avantgardistinen kumousmalli, jossa

⁵¹² Richter 2002, 114.

⁵¹³ Timo Valjakan konservatiivisesta tyylipluralismista käyttämä termi. Ks. esim. Rossi 1999, 204.

maalauksen perinteestä irrottauduttiin äkkinäisesti, ei toteutunut meillä koskaan. Yhä 1990-luvullakin maalaustaiteesta periytyvät ideat ja teemat muodostivat eräille kuva- ja käsitetaiteilijoista keskeisen työkentän. Näin modernistisen maalaustaiteen perinne jatkaa edelleen vaikutustaan Suomen taiteessa, joskin kriittisesti tarkasteltuna ja kontekstualisoituna.

1980-luku oli Suomen taidemaailmassa monimuotoistumisen ja -arvoistumisen aikaa, monien aiemmin marginaalissa olleiden "uusien" taidelajien (käsitetaiteen, performansen, ympäristötaiteen) valtavirtaistumisen kautta. Modernistinen maalausopetus oli Suomessa silti taidekoulutuksen normi 1980-luvun jälkipuolelle asti vaikka vuosikymmenen alusta asti havaintoa, kuvan rakenteellisuutta ja itsenäisyyttä (sanallisia selityksiä ei suosittu) painottaneella taidekäsityksellä oli haastajansa ekspressiivisissä maalaussuntauksissa, ö-ryhmän tyyppisessä sitaatti- ja tekstimaalauksessa, taidelajien rajojen sekoittumisessa, korkean lankeamisessa matalaan, populaarikuvaston käytössä, valokuvan taiteeksitulossa jne...

Käsitetaidetta oli meillä toki tehty lajin kansainvälisistä syntyvaiheista, 1960-luvun lopulta lähtien, mutta suhde maalaamiseen on aina ollut salliva: ryhmissä (Elonkorjaajat, Ö-ryhmä) ja niiden liepeillä on aina toiminut myös maalareita. 1980-luvun alussa maalauksen uskottavuus alkoi kuitenkin postmodernikäsityksen laajetessa horjua kun eräät maalarin koulutuksen saaneet taiteilijat siirtyvät kokeileviin materiaaleihin, tilateoksiin ja "uuteen kuvanveistoon". Taidelajien rajat hämärtyvät, perinteisestä esineellisestä teosajattelusta siirrytään prosessuaaliseen suuntaan, pintaformaatista tilaan, perinteisistä tekniikoista uusiin materiaaleihin (mm. Marja Kanervo, Kari Cavén). Uusien taidemuotojen vakiintuminen ja välineajattelun hapertuminen ei kuitenkaan sinällään näytä ratkaisevalta maalausnäkemysten muuntumisessa, koska 1980-luvun alkupuolella esim. niin maataiteessa ja performanssissa kuin maalaustaiteessakin nojattiin usein vielä melko orgaaniseen, romanttiseen ja yleishumanistiseen ajatteluun. Esimerkiksi ympäristötaiteessa korostettiin ekofeministisiä arkkityyppejä (universaalisia) äiti maa –arvoja; performance-taiteen puolestaan on nähty nojanneen intuitiiviseen ja eksistentiaalisia

kysymyksiä pohtineeseen traditioon ja esim. keskeissubjektin kritiikin saapuneen siihen vasta 1980-luvun lopulla samoin kuin muuhunkin taidekenttään.⁵¹⁴

Diskursiivisesta maalauksesta eli modernistista maalausta analysoivasta ”käsitetaiteesta” voidaankin puhua Suomessa vasta 1980-luvun lopussa. Se liittyy erottamattomasti 1980-luvulla taiteessa tapahtuneisiin ilmiöihin, teoreettisten impulssien, jälkistrukturalismin tuloon, postmodernikäsitteiden laajenemiseen ja vuosikymmenen maalauksellisuuden jatkopohdintoihin. Ilmiön edellytyksenä pidän kriittisen tekstuaalisen ja kontekstuaalisen tietoisuuden, ”purkavan-kehystävän” asenteen tuloa 1980-luvun puolivälin jälkeen. Modernistista maalausta pohjustavan ideologian, ilmaisun, nerouden, alkuperäisyyden, maskulinismin kyseenalaistaminen alkoi teoreettisemmalla tasolla 1980-luvun puolivälissä -- yhdysvaltalaisen uuskäsitetaiteen sekä Lacanin, Kristevan, Barthes`n ajattelun tihkunnan kautta. Arkkimodernistisen Vapaan Taidekoulun opiskelijoilla kritiikki toteutui jyrkimmin, modernistista avantgardemallia muistuttavana irrottautumisena Eija-Liisa Ahtilan ja Maria Ruotsalan teoksissa. 1990-luvulla jälkistrukturalismi ja postmodernismi muunsivat suhtautumista modernistisen maalauksen perusteisiin (tekijyys, itseilmaisu, metafysiset merkitykset, autonomia, katsomisen ehdot) kuitenkin myös ilman että idea maalauksesta hylättiin (esim. Tarja Pitkänen, Marianna Uutinen, Jussi Niva). Alkoi ilmestyä teoksia, joissa modernistisen abstraktismin ideoita käytetään hyödyksi käsitetaiteen lähteenä. Suhde modernismiin ei ole ironinen vaan analyttinen, kriittinen ja uusia merkityksiä hakeva. Tätä nimitän diskursiiviseksi maalaukseksi.

1980-luku oli aikaa, jolloin hyvin moninaiset taidediskurssit elivät rinnan. Suomen Taideakatemian koulun opetus jakautui vielä perinteisesti maalaukseen, kuvanveistoon ja taidegrafiikkaan. ’Uusien taidemuotojen’ opetus alkoi orastaa vähitellen 1980-luvun puolivälin jälkeen. Ensimmäinen videon peruskurssi järjestettiin koulussa 1985.⁵¹⁵ Lauri Anttila oli vaikuttanut STA:n koulussa 1980-luvun alusta asti käsite- ja ympäristötaiteen kontekstista käsin ja pohti havaitsemista käsitteelliseltä, opitulta kannalta. Vaihtoehtoinen galleriakonteksti esitteli valokuvaa ja liikkuvaa kuvaa jo 1980-luvun alusta lähtien, samoin 1970-luvun happeningien jatkoksi taiteidenvälisiä rajoja ylittäneet performanceryhmät Homo S ja Jack Helen Brut toimivat ja

⁵¹⁴ Rossi & Kivirinta 1991, 145; Rossi 1999, 175.

maalauksenkin alue laajeni mm. kehomaalausaktioissa.⁵¹⁶ Eräät diskursiiviseen maalaukseen sittemmin ryhtyneet taiteilijat kuten Tarja Pitkänen toimivat mm. performance-yhteyksissä samalla kun kouluttautuivat maalareiksi.

Keskeisempi syy diskursiiviseen maalaukseen päätymiselle on kuitenkin uuskäsitteellisen asenteen tulo Suomeen 1980-luvun loppupuolella. Uuskäsitetaiteen ja postfeminismin dekonstruoiva vaikutepulssi yhtyy meillä pitkään jatkuneeseen modernistisen maalauksen perinteeseen, siinä missä kansainvälisessä käsitetaiteessa välienselvitys maalaustaiteeseen toteutui jo 1960-70-luvun taitteessa, varhaisen kielellisen käsitetaiteen aikoihin, avantgardistisen irrottautumismallin kautta. Uuskäsitetaiteen ja jälkistrukturalismin kontekstualisoiva asenne edellyttää, että merkityksiä muuntavaa työtä voidaan tehdä vain manipuloimalla vallitsevaa merkitysmaailmaa, josta ei voida totaalisesti irrottautua. Taideopetuksen tarjoama modernistinen taidekäsitys ja maalauksen traditio asettavat meillä yhden vallitsevan kehyksen jota jatkokäsitellä. Uuskäsitetaiteen perustakriittistä, kontekstualisoivaa tietoisuutta käytetään maalaustaiteen autonomian ehtojen analyysiin ja modernismin välineajattelun purkuun. Tähän yhdistyy pian 1990-luvun suuri teema *ruumiillisuus*, joka saa taustatukea fenomenologiasta (Merleau-Ponty, Heidegger), elettyyn kokemukseen kohdistuvasta kiinnostuksesta. Taiteen materiaalisuus- ja tilallisuus-ajattelu laajenee teoksen aineellisuudesta ja tilallisuudesta katsojan ruumiillisen, paikallisen ja aistimellisen kokemuksen suuntaan.

V. 2. Maalauksen rajan koettelusta 1960-70-luvuilla: minimalismin ja käsitetaiteen vaikutteita

Käsitetaiteen asema Suomen taidekentässä oli 1960-luvun lopusta 1970-luvulle marginaalinen ja tuon ajan amerikkalainen taideteoria, lingvistisen käsitetaiteen ja minimalismin optisuuden kritiikki meillä tuskin tunnettuja. Vaikka Lauri Anttila kiinnostui jo 1960-luvun lopulla valokuvaamalla tuottuvan todellisuusvaikutelman

⁵¹⁵ Rossi & Kivirinta 1991, 157-8.

⁵¹⁶ Sama, 146: 174. Lea Kantosen ja Marikki Hakolan ”Välitila”, kokoehon mustavalkoinen maalausaktio 1982.

tutkimisesta maalaamisen sijasta,⁵¹⁷ eivät angloamerikkalainen taideteoria, kielellinen käsitetaide, minimalismi tai jälkiminimalismi (joihin liittyy 1960-luvun taiteen muutosprosessien teoreettinen ydin) vaikuttaneet meillä ennen 1980-lukua jos silloinkaan⁵¹⁸, vaan modernismin ja postmodernismin rajaa on Suomessa käyty enemmänkin uusrealistisen esinetaiteen, popin, sitaattimaalauksen, undergroundin ja happeningien nimissä.

Amerikkalaisella minimalismilla on nähty vaikutusta joidenkin suomalaisten maalareiden työhön 1960-luvulla Euroopassa kiertäneiden näyttelyiden takia, samaten kovareunakonkretismiksi (hard edge painting) nimitetyllä suunnalla, johon luettiin lähinnä Greenbergin pönkittämien postpainterly-abstraktikkojen, kuten Kenneth Nolandin töitä. Vaikutus oli kuitenkin lähinnä tyylillistä, maalauspinnan selkeärajaiseen käsittelyyn liittyvää, eikä Frank Stellan, Donald Juddin tai Robert Morrisin minimalistisista ajatuksista ilmeisesti oltu laajemmalti tietoisia. On mainittu, että amerikkalainen abstrakti ekspressionismi ei 1960-luvulla tullut erityisen huomioduksi Suomessa, koska se nähtiin aluksi eurooppalaisen informalismin, tasismin jne. vastineena⁵¹⁹ ja huomio kiintyi pian vuosikymmenen puolivälissä poppiin, hard edge-maalaukseen ja uusrealistiseen esinetaiteeseen.

1960-luvun puolivälin jälkeen Suomessa alettiin tehdä ranskalaisen uusrealismin, konkretismin perinteen ja pop-taiteen fuusiona perinteistä tauluformaattia laajentavia, maalaus pohjaa, maalausesinettä ja –materiaaleja manipuloivia teoksia. Näitä tekivät mm. Risto Vilhunen, Mikko Jalavisto, Paul Osipow ja Kauko Lehtinen. Vaikutteet olivat peräisin mm. Jasper Johnsilta, Robert Rauschenbergiltä, uusrealisteilta ja ne tulivat Tukholman Moderna Museetin 1960-luvun näyttelyiden kautta. Duchampin readymade-teoksetkin mainitaan suomalaisten esinemaalausten lähteinä⁵²⁰, mutta nimenomaan arki- ja hylkyesineiden ja teollisten värien käytön takia (kuten popissa, arte poverassa tai postminimalisteilla), eikä varsinaisesti käsitteellisessä taiteen määrittelyä tai esityskontekstia pohtivassa mielessä.

⁵¹⁷ Sakari 2000, 204.

⁵¹⁸ ks. myös Heino 1998, 10-11. "Kansainvälinen minimalistinen taidesuuntaus ei näkynyt (ainakaan suoraan) suomalaisessa kuvanveistossa 1960-70-luvulla."

⁵¹⁹ Osipow cit. Heikinaho 1998, s. 105-108.

⁵²⁰ Ahtola-Moorhouse 1990, 217-219.

Iris-lehti esitteli 1960-luvun lopulla silloisia kansainvälisiä taidesuuntauksia, ja sen artikkeleita voi pitää epäsuorana todisteena siitä missä määrin ja miltä teoreettiselta syvyydeltä yhdysvaltalaisen varhaisen käsitetaiteen ja minimalismin käsitteistöä tunnettiin Suomessa. J.O. Mallander esitteli Iiriksessä 1968-69 mm. Yves Kleinin, Andy Warholin, Ad Reinhardtin ja Edward Kienholzin tuotantoa ja ajatuksia. Reinhardtista Mallander mainitsee, että "päivän virtausten (ABC-taide, minitaidet, Nollapistetaide, Primäärit Struktuurit -virtaus) suhteen Reinhardt vaikuttaa melkein profeettalliselta..."⁵²¹ Tyylinimet ovat kanonisoitumassa olleen minimalismin nimityksiä, ja niiden moninaisuus kuvastaa silloisen amerikkalaisen minimalismipuheen sisäistä heterogeenisuutta.

Sakari Sunila puolestaan kirjoitti "Amerikan uudesta geometrismista", "konkretismista, joka rajuimmassa muodossaan ilmenee henkisiä arvoja karkeasti ja suoranaisesti rienaavana...inspiraatio on turha käsite".⁵²² Sunila kuvailee, miten "emotionaalisen elämyksen vastinetta ei enää etsitä, ulkotodellisuutta ei tulkita, teoksissa ei abstrahoida mitään, on hylätty esittävyys. Teokset ovat itsenäisiä itsessään ja itseään varten - ehkä täydellisemmin kuin koskaan aikaisemmin". Hän vertaa niitä "Mondrianiin, jonka harmoniapyrkimys on uudelle geometrismille aivan vieras"...keskeistä oli "minäkeskeisyyden vähentäminen, ehdoton objektiivisuus". "Uuteen geometrismiin" kuuluvia suuntia olivat "post-painterly abstraction, hard edge painting, cool art, minimal art, abc-art".⁵²³ Sunilan kirjoitus lukee yhteen monenlaisia pelkistävän taiteen suuntauksia värikenttämaalauksesta minimalismiin, mikä muistuttaa yhdysvaltalaisen taidekritiikin 1960-luvun alun tilannetta, jossa maalausta ja esineiteosta ei vielä tiukasti erotettu toisistaan.⁵²⁴ Kuvailussa näkyy myös riippuvuus konkretismista, joka Suomessa oli hallitseva malli geometrysten maalaussuuntien hahmottamiseen.

"Uuden geometrismien" tunnuspiirteinä Sunila näkee sen miten "osat säilyttävät riippumattomuutensa kokonaisuudessa, illusorista tilanäkymää ei ole, pyritään täydelliseen kaksiulotteisuuteen, subjektiivisen ja spontaanin eliminointiin värin osalta, sekä anonyymisyyteen. On luovuttu länsimaissa perinteeksi muodostuneen syvemmän merkityksen kaivamisesta, kuviteltujen abstraktioiden maailmasta käymällä puhtaasti

⁵²¹ Mallander, *Iris* 3/68. "Ad Reinhardt"

⁵²² Sunila, *Iris* 1/68. "Kohti äärettömiä kankaita."

⁵²³ sama.

konkreettiseen maailmaan. Ja samalla taide on tullut sen osaksi." ⁵²⁵ Suuntauksen taustalla oli Sunilan mukaan abstrakti ekspressionismi: "Pollockin teoksissa oli tuota toistuvaa yli kankaan rajoittumattomana etenevää tapahtumista". Uudessa geometrismissa "kankaan näennäinen äärettömyys, hierarkkinen järjestelmä on tuhottu kokonaan, siirrytty avoimeen järjestelmään." ⁵²⁶ Sunilan kuvailu hahmottelee näin pintatasoon pelkistetyn greenbergiläisen *all over*-maalauksen käsitettä, minimalistien epärelationalaista, sommitteluestetiikan hylkäävää teosta, ja voipa siihen lukea jopa *flatbed*-ideankin: ajatuksen maalauksen jatkumisesta kuvapinnan reunat ylittävään arkitodellisuuteen.

Toisessa artikkelissaan *Naivi kysymys - uuden veistotaiteen vastaanotosta* Sunila keskittyi enemmän tilallisten objektien ongelmiin. Hän puhuu "amerikkalaisesta primaaristrukturalismista" jossa "pinta on veistoksen koko yhteys maailmaan, määrittelemätön sosiaalinen funktio on havaittavissa pinnan kielen kautta, visuaalinen ulottuvuus hylätään, veistos on uloke maailmaan". ⁵²⁷ Edelleen Sunila toteaa, että "kuvanveiston teoreettinen puoli painottuu amerikkalaisilla...suhteettomuus, epärelationalaisuus on visuaalisena tilanteena". ⁵²⁸ Tekstissä on etäisiä kaikuja Robert Morrisin ajattelusta, teoksen visuaalisen ja tilallisen kokemisen erottamisesta. Sunila hahmottelee myös minimalismin katsojasuuntaisuutta sekä kirjaimellisuuden pyydettyä: teoksissa on keskeistä "se mikä voidaan havaita mutta mitä ei voi tulkita", mistä seuraa "katsojan suuri vapaus". "Kuva lieenee kuollut...tuleeko kuvataiteesta uloke, pinnan muodostama johto asioiden väliin?" ⁵²⁹ Tekstin kuvituksena oli Ronald Bladenin Nimetön ("vinot paadet") vuodelta 1966.

Sunilan kirjoitukset esittelivät 1960-luvun taiteen keskeisiä ideoita, vaikka ne kunnollisen käsiteapparaatin puuttuessa jäivät väistämättä epämääräiselle tasolle. 1968-71 ilmestyneen Iiriksen myöhemmät numerot saivat yhteiskunnallisemman, osallistuvamman ja vasemmistolaisemman leiman, ja taidesuuntien teoreettisempi pohdinta jäi varjoon. Lehden kuvakimaroissa esiteltiin edelleen ajankohtaisia kansainvälisiä ilmiöitä. 1969 kirjoitettiin, että "parhaillaan on menossa voimakas Anti-

⁵²⁴ Minimalismin kanonisoinnista ks. Meyer 2001.

⁵²⁵ Sunila Iiris 1/68. sama.

⁵²⁶ sama.

⁵²⁷ Sunila, Iiris 2/68. Naivi kysymys - uuden veistotaiteen vastaanotosta.

⁵²⁸ sama.

Muoto suuntaus, josta Barry Le Va on yksi osa. Hän 'jakelee' teoksia huoneessa", (oli kylvänyt galleriatilaan).⁵³⁰ Anti-form jäi kuitenkin pelkäksi otsikoksi.

Suomalaisen 1960-70-luvun käsitetaiteen pääedustajat, Elonkorjaajat, oli dada- ja Fluxus- taustainen sekä John Cage-vaikutteinen liike. J.O. Mallanderilla oli henkilökohtaisia Fluxus-kontakteja esim. Nam June Paikiin ja George Maciunasiin.⁵³¹ Varhainen käsitetaiteen murros tapahtui meillä enemmän ”taiteen ja elämän lähentämisen” projektina sen sijasta että olisi pyritty Joseph Kosuthin tai Sol LeWittin tavoin taiteen puhtasoppiseen lingvistikseen tai autonomiaan. Elonkorjaajat ei ollut myöskään erityisen perinnevastainen, moderni uudistuspyyde liittyi ryhmän näkökulmasta kenties liikaa vasemmistolaisiin utopioihin. Modernismin ja lingvistisen käsitetaiteen tavoitteista poiketen Mallander tunnustaa menneen arvon:

”...Työskentelemme sellaisten asioiden kanssa jotka ovat tarttuneet tajuntaamme – ei, niin kuin mielummin näkisimme asian, ”luodaksemme” jotain ”tulevaisuutta”. Menneisyys kahlitsee kaikkia. Tämän ympärille meidän täytyy tehdä työtä. Voimme etsiä motiiveja tulevaisuudesta mutta motivaatio itse etsimiseen löytyy menneisyydestä. ... Jonkinlainen ”moderni” taide olisi tästä näkökulmasta monumentaalista yksipuolisuutta. Menneisyyden vapauttaminen näyttää paljon tärkeämmältä työkentältä. Ei voi ottaa tulevaisuutta förskottina.”⁵³²

Elonkorjaajien tavoitteena oli poikkitaiteellisuus, mukana oli elämäntapataiteilijoita, elokuvaajia, valokuvaajia ja maalareita.⁵³³ Ryhmässä toimineiden tavoitteetkin olivat moninaisia. Esimerkiksi maalareista Carolus Enckell toimi perimodernistiselta, valon ja konstruktiivisen kuvatilán havainnoinnin pohjalta. Taiteen autonomia-ajattelu saattoi toimia taiteen ohjelmallisen poliittisen osallistumisen kritiikkinä. ”Leo Ruuskanen” puolestaan oli käsitteellisen maalauksen airut Suomessa, ryhmätyönä (Olli Lyytikäinen, Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, Antero Kare...) tehty fiktiivinen

⁵²⁹ sama.

⁵³⁰ Iris 7/69.

⁵³¹ Mallander 1993, 14-15.

⁵³² Mallander 1976. ”Matkalla omattomaan kuvaan”, Tajunnan tarroja-näyttelykirja.

⁵³³ Antero Kare 1976. Tajunnan tarroja.

työläismaalari, joka oli läsnä vain poissaolon kautta (oli aina matkoilla) ja jolla ironisoitiin niin modernistista tekijäkulttia kuin 70-lukulaista naiivin realistista heijastuskäsitystä kuvan ja todellisuuden suhteesta.⁵³⁴ Olli Lyytikäisen moniosaisia polaroid-töitä, maalauksen genreihin viittaavia omakuvia ja alastomia, voitaisiin lukea valokuvaesityksen rakentuneisuuden ja tekijän varjon, piilovallan kautta kuten David Hockneyn samantapaisia käsitteellisiä teoksia. Lyytikäisen työt pohjautuvat kuitenkin ehkä enemmän surrealismiin ja dadan kollaasin perinteeseen ja vihjaavat optiseen tiedostamattomaan, kaikkeen kuvalliseen "readymadeen" minkä poiskarsintaan pelkistävä konstruktioivinen kuva-ajattelu perusti itsensä. Mitään jyrkkää modernismista ja maalauksesta irrottautumista, joka yhdysvaltalaisessa taidemaailmassa toteutui taiteen optisuuden kritiikin ja tekstuaalisuuden korostamisen kautta, ei siis meillä tässä vaiheessa tapahtunut.

Elonkorjaajien liepeillä oli myös runsaasti vaihtoehtoista toimintaa, esim. happening-ryhmä Record Singers/ Jollas Chamber Orchestra/ Bellini Akatemia, joka otti etäisyyttä normatiiviseen modernismiin mm. tekemällä kirjallisia maalauksia, taidelajien rajoja sekoittavaa aktioita ja perustamalla työnsä poikkikulttuurisille ja myytille aineksille. Ryhmässä toimi aikoinaan myös mm. Riitta Åkerstedt, jonka 1990-200-luvun teokset voi lukea diskursiivisen maalauksen alaan. En puutu tutkimuksessani tähän taiteidenväliseen liikehdintään, jota Suomessa on ollut 1960-luvulta lähtien.⁵³⁵ Sen sijaan tutkin, miten modernismin ideologia päättyi siirron ja uudelleenmäärittelyn tielle 1980-90-luvuilla.

V. 3. *Modernismin rajalla 1980-luvulla*

Postmodernismin murros oli meneillään Suomessa 1980-luvun alusta asti. Suomalaisen maalauksellisen maalaustaiteen suunnat olivat alkaneet näyttäytyä osana ajan kansainvälisiä "uuden maalauksen" ja neotyylien virtauksia, ja etabloitumassa maalareiden yksityisnäyttelyissä niin kotimaassa kuin ulkomaillakin.⁵³⁶

⁵³⁴ Mallander, 1993, 57.

⁵³⁵ Ilmiöistä ks. Kivirinta & Rossi 1991, 130-179.

⁵³⁶ Esimerkiksi Leena Luostarisen, Marjatta Tapiolan ja Marika Mäkelän yksityisnäyttelyt Helsingissä 1980. Luostarinen vuoden taiteilijana 1988, Mari Rantanen 1989, Mäkelän yksityisnäyttely Baselin taidehallissa 1988.

Postmodernistisen taidekeskustelun myötä suomalainen taidemaailma sai laajenevaa kontaktia paitsi eurooppalaiseen, myös yhdysvaltalaiseen taideajatteluun ja mm. Leena Luostarinen ja Mari Rantanen opiskelivat 1980-luvun puolivälissä USA:ssa.

Myös ARS-83-näyttely toimi vuosikymmenen alkupuolella merkittävänä vaikuttajana, tapahtumana joka päivitti Suomen taidetta kansainvälisiin virtauksiin. Se esitteli "tiivistelmän" 1970-luvun kansainvälisen taiteen tuotteista kielellisestä (Joseph Kosuth, On Kawara) ja kontekstuaalisesta käsitetaiteesta (Daniel Buren, Jan Dibbets) minimalistiseen maalaukseen (Agnes Martin, Robert Ryman), postminimalistisiin materiaaaliteoksiin (Richard Serra, Dan Flavin), maataiteeseen, videotaiteeseen, Joseph Beuysin, saksalaisia uusekspressionisteja ja italialaisia transavantgardistimaalareita. Mukana oli myös mm. eurooppalaisia maalauksen havaitsemista, aineellisuutta sekä maalauksen ja esitystilan arkkitehtonisia suhteita käsitelleitä taiteilijoita kuten Simon Hantaï, Nicola di Maria ja Francois Morellet.⁵³⁷

Maalausopetuksesta välittyvä kuva säilyy kuitenkin vielä varsin perinteisenä, modernistisena, tai ainakin sukupolvikonflikti kärjistyy "formaalista modernismia" vastaan 1980-luvun puolivälissä, jolloin monet tutkimistani 1990-luvun maalareista opiskelivat joko Suomen Taideakatemian koulussa tai Vapaassa Taidekoulussa. Tarja Pitkänen kuvasi tilannetta jälkikäteen näin:

”Opiskelin kuvataidetta STA:n koulussa 1980-luvun alkupuolella. Tuon aikainen Suomen taiteen ajanhenki ilmestyi formaalismodernistisen näkökulman ylivalta. Maalauksia tarkasteltiin pääosin sisällöstä puhdistettujen muotojen ja värien suhteina. Kipsiä piirrettiin, asetelmaa ja mallia maalattiin, paitsi ylimmät vuosikurssilaiset jotka maalasivat pääasiassa abstraktia. ...Tuolloin en kyennyt löytämään perusteluja sen enempää formaalis-modernistisen kuin klassisen akateemisen näkemyksenkään mielekkyydelle tai merkitykselle.”⁵³⁸

Sekä Suomen Taideakatemian koulun että Vapaan Taidekoulun opettajakunnissa oli tuolloin vahva edustus maalareilla (Paul Osipow, Lars-Gunnar Nordström, Carolus

⁵³⁷ ARS 83-luettelo, passim.

Enckell, Matti Kujasalo...), joiden ilmaisu pohjautui eurooppalaiselle värihavaintoa korostavalle maalaukselle sekä konstruktivistiselle ja konkretistiselle perinteelle, jonka asema jo 1970-luvulla oli ollut vahva.⁵³⁹ Rakenteellisen suunnan puitteissa modernistinen abstraktin taiteen ideologia eli nimenomaan kauimmin, vaikka samaan aikaan Suomeen olivat jo vakiintumassa postmodernistisen tyylipluralismin suunnat. Vaikka 1980-luvun geometrisia tyylejä kierrättävää sitaattitaidetta, pattern paintingia, neo-geoa ym. tunnettiin, abstraktismin retoriikan tausta oli meillä edelleen pääosin modernistinen, ei postmodernistinen.⁵⁴⁰ 1980-luvun lopulla STA:n koulun opetus alettiin kokea "rajoittuneena, sisäänpääntyneenä ja sovinistisena". Koettiin, "ettei ulkomaisista nykytaiteen suunnista saanut riittävästi tietoa."⁵⁴¹ Tätä mieltä oli mm. vuosina 1980-85 opiskellut Marianna Uutinen, joka mainitsi esikuvikseen sekä opettajansa Osipowin ja Kujasalon että mm. ARS 83:ssa esitellyn transavantgarde-, uusekspressio- ja neogeo-malauksen.⁵⁴² 1980-luvun alkupuolella Vapaassa Taidekoulussa opiskellut Eija-Liisa Ahtila puolestaan totesi, että "opetuksen pääpaino oli ns. värimaalauksessa, yleisessä modernismissa ja abstraktissa maalauksessa sekä tämän vuosisadan puolivälin taideteorian ja kritiikin ajatusrakenteissa ja käsitteissä."⁵⁴³

Ekspressiivisellä, itseilmaisevalla maalausnäkemyksellä ja maalauksen ruumiillisuuden korostamisella oli suomalaisessa taideopetuksessa vähän merkitystä 1980-luvulla johtuen rakenteellisen, älyllisen maalausajattelun vallitsevuudesta. Rakenteellista modernismia opettaneet taiteilijat puolestaan olivat omaksuneet taidenäkemyksensä mm. Sam Vannin, Unto Pusan ja Göran Augustsonin vaikutuksesta 1960-luvulla aikana, jolloin rakenteellinen maalaus oli toiminut vastareaktiona informalismille.

Clement Greenbergin puhdasta optisuutta korostanut ja ruumiillisuutta aliarvottanut modernistinen tendenssi ilmeni suomalaisessa rakenteellisessa modernismissa enemmänkin älyllisyyden ja ruumiillisuuden tai havainnon ja ilmaisun välisenä vastakkainasetteluna. Ekspressiivisyyttä ei suosittu maalaustyylinä ja asenteena vaan

⁵³⁸ Pitkänen-Walter 2001, 132.

⁵³⁹ Tämä rakenteellis-konstruktiiivinen, värihavaintoa korostava suomalainen opetustraditio on pohjautunut varhimminkin Cezanneen, Lhoteen ja jälki-impressionistien väriteorioihin, sittemmin Legeriin, neoplastisismiin ja konkreettiseen taiteeseen sekä myöhäisvaiheessa Albersin väriphenomenologiaan. Valkonen 1985, 9.

⁵⁴⁰ Ks. Casey 1999, 186, 192-196, 199, 206-207, 211-218, 223-224, 263.

⁵⁴¹ Uutinen cit. Oja 1998, 136-137; Hakola cit. Mäki-Jussila 1998, 134-135.

⁵⁴² Uutinen cit. Oja 1998, 136-7.

⁵⁴³ Ahtila, "Originaali ja kopio", Taide 1/88, s.12-15.

opetuksessa painotettiin "etäisempää" havaitsemista. Esimerkiksi Tor Arnelle maalauksen "henkisyys" merkitsi intellektuaalisuutta vastakohtana maalauksen ruumiillisuudelle.⁵⁴⁴ Keskeistä oli "muotoon keskittyvä älyllinen taide ja havainnosta lähtevä maalauksellinen taide". Unto Pusa oli korostanut sitä ettei pelkkä optinen havainto riitä vaan havaitsemisen täytyy olla avoinna kaikelle aistimiselle, "on luotava hahmo sisäiselle näkymälle."⁵⁴⁵ Perustavoitteena oli illuusiosta vapaan kuvatilán kehittäminen.⁵⁴⁶ Greenbergin oppi-isä, saksalais-amerikkalainen maalari-teoreetikko Hans Hofmann oli maalauksen visuaalista veto-työntödynamiikkaa edustaneine teorioineen tärkeä suomalaisenkin modernismin taustavaikuttaja.⁵⁴⁷ Hän kielsi esittävyuden ja jäljittelyn sekä korosti maalauksen puhdasta estetiikkaa, uskoi eri taidelajien ominaisluonteeseen ja niiden sekoittamisen torjumiseen.⁵⁴⁸ Värinkäsittelyn opetuksessa Josef Albersin opit olivat olleet keskeisessä asemassa sekä STA:n koulussa että Vapaassa taidekoulussa 1970-luvulla.⁵⁴⁹ Albersin harjoituksilla tutkittiin värin havaitsemista ja värien keskinäisen vaikutuksen fenomenologiaa, ei subjektiivista väri-ilmaisua: "Harjoitusten laboratorioluonteen tähden oppilailta ei ole mahdollisuutta koristella, kuvittaa, kuvata tai ilmaista mitään- esim. omaa itseään."⁵⁵⁰

Rakenteellis-esteettinen perinne eli STA:n koulussa 1980-luvulla murrosvaiheessa. Markus Konttisen mukaan "ajateltiin että maalaus pitää voida purkaa visuaalisena rakennelmana", samalla kun taidepuheen merkitys vähin kasvoi maalauksen itseriittoisuus-ajattelun kustannuksella sekä figuratiivinen ja kertova aines alkoivat saapua tilailluusiottomaan pintamaalaukseenkin. Myös juhlava taidepuhe, taiteen mystiikan korostus alkoi arkistua.⁵⁵¹

Yhdysvaltalainen jälkimodernistinen maalaus, niin abstrakti ekspressionismi, postpainterly abstraction kuin minimalismikin oli Suomessa edelleen 1980-luvulla

⁵⁴⁴ Reijo Viljanen, suullinen tieto 3.12. 2003.

⁵⁴⁵ Pusa, cit. Valkonen 1985, 9.

⁵⁴⁶ Valkonen 1985, 9.

⁵⁴⁷ Hofmannin maalausajattelu perustuu pinnan ja syvyyden dualismiin: "...syvällä tilassa oleva muoto täytyy nostaa takaisin esiin muotorakenteen kaksikulotteiseen tasapainoisuuteen käyttämällä värivärähtelyjen eteenpäintyöntävää voimaa...Työntö ja veto ovat suurin väriin liittyvä salaisuus." Hofmann 1983, 36-37.

⁵⁴⁸ Hofmann 1983, 9-10, 36-37.

⁵⁴⁹ Juho Karjalainen, Silmän oppivuodet, s. 117.

⁵⁵⁰ Albers 1982, 21.

⁵⁵¹ Konttinen cit. Pessa 1998, 126.

suuremmalle yleisölle suhteellisen tuntematonta.⁵⁵² Samaan aikaan kuin ARS-83-näyttely esitteli valikoiman 1960-luvun jälkeisiä kansainvälisiä nykytaiteen suuntauksia, Vapaa Taidekoulu aloitti julkaisusarjaa ”Pohjoisamerikkalaisen nykytaiteen puheenvuoro”, jossa oli tavoitteena esitellä ”toisen maailmansodan jälkeen syntyneen maalaustaiteen elinvoimaisinta traditiota ... Vapaa Taidekoulu pitää tärkeänä tämän uuden perinteen tunnetuksi tekemistä maassamme. Useimmat ...julkaisusarjan taiteilijoista lienevät Suomessa lähes tuntemattomia...”

Julkaisusuunnitelmaan kuului Hofmannin ja Albersin ohella Ad Reinhardt sekä Agnes Martin; abstrakteista ekspressionisteista mm. Mark Rothko, Arshile Gorky, Barnett Newman, Clyfford Still, Franz Kline, Jackson Pollock; ”Washingtonin koulukunnasta” mm. Morris Louis, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler; ”tämän päivän amerikkalaisista maalareista” Frank Stella, Jake Berthot, Brice Marden.⁵⁵³ Ad Reinhardtin 1995 suomeksi julkaistussa kirjoitusvalikoimassa on painotettu vieläkin perimodernistista taiteen autonomiaa, absoluuttisuutta ja ajattomuutta korostavaa puolta, erityisesti tarvetta pitää maalaustaide erossa taloudellisesta toiminnasta ja yhteiskunnallisesta osallistumisesta. Reinhardt vastusti myös ankarasti ekspressiivistä, purkautuvaa, ”terapeuttista” maalausta.⁵⁵⁴ Reinhardtin monipuolista vaikutusta amerikkalaisiin minimalisteihin ja käsitetaiteilijoihin ei teoksessa sivuta millään tavalla.

Eurooppalainen konstruktivistisen maalauksen traditio ei ole korostanut maalaustaiteen omaa välinelunnetta tai ”puhtautta” suhteessa muihin taidelajeihin samassa määrin kuin Clement Greenberg abstraktion teoriassaan. Siihen liittyi yhteiskunnallisia utopioita sekä taidelajien välistä ajattelua. Abstraktia maalaustaidetta erityisesti 1980-luvun alussa perustelleeseen autonomiadiskurssiin ovat Suomessa kuuluneet enemmänkin taiteen universaalit esteettiset ja humanistiset laadut: ”millaista on olla ihminen”; totuudellisuus, taiteilijan vapaus ja taiteen riippumattomuus ”taiteenulkoisista” tekijöistä.⁵⁵⁵ Nähtiin myös esim. edelleen, että taiteen tehtävä on

⁵⁵² 1960-luvun lopun yhdysvaltalaiset minimalismikiertonäyttelyt nähtiin Euroopassa usein ”kulttuuri-imperialismina” (Meyer 2001). En tiedä onko 1970-luvun vasemmistolaisuus Suomessa liittänyt yhdysvaltalaisiin taidesuuntiin tällaisia merkityksiä ja onko tämä osaltaan viivästyttänyt niiden huomioon otamista meillä.

⁵⁵³ Arne-Enckell-Pallasmaa 1983, 7.

⁵⁵⁴ Reinhardt 1995, passim.

⁵⁵⁵ Rossi 1999, 75-77, 84-85.

olla ”tajunnanpuhdistaja ja korkeamman henkisen todellisuuden välittäjä” (Carolus Enckell). Diskurssi eli kautta 1980-luvun ja sen tyyssijana oli nimenomaan maalaus.⁵⁵⁶

1980-luvun puolivälin jälkeen autonomiadiskurssin mukainen tapa perustella taidetta alkoi saada kritiikkiä osakseen ja se nähtiin jo loppuunkäsittelynäkin. Esim. Kimmo Sarje totesi että ”...maskuliininen taide on sekä Suomessa että kansainvälisesti joutunut ahtaalle...viimekeväistä (1985) Tor Arnen, Carolus Enckellin ja Paul Osipowin yhteisnäyttelyä Helsingin taidehallissa voidaan pitää machotaiteen joutsenlaulunä. Tosin ei täysin ristiriidattomasti...Feminiininen ja suureksi osaksi naisten tekemä taide hallitsee uutta suomalaista kuvailmaisua”.⁵⁵⁷ Mari Rantanen pohti 1987 *Taide*-lehdessä abstraktin maalauksen postmodernia tilaa ja lanseerasi amerikkalaisen taiteen ilmiöitä. Kirjoituksessaan ”Puritanismin aika on ohi” hän kysyi ”minne mennä formalismin, värikenttämaalauksen ja minimalismin jälkeen?” Formalismin sukupuusta hän esitteli mm. Frank Stellaa, Robert Rymania sekä Brice Mardenia. Rantasen mukaan abstrakti maalaus tarvitsi nyt elpyäkseen sensuaalisuutta: ”draama ja tunne oli saatava takaisin”. Esimerkkeinä uuden suuntauksen abstraktikoista hän kirjoitti mm. Sean Scullysta, Harvey Quaytmanista, Jill Giegerichistä ja Andrea Belagista.⁵⁵⁸ Rantanen haastatteli 1987-88 *Taide*-lehteen myös yhdysvaltalaisia aikalaismalareita, Ross Bleckneriä, Jonathan Laskeria ja Elizabeth Murrayta.⁵⁵⁹ Teksteissä sivuttiin paitsi tyylillisiä ja välineellisiä kysymyksiä, figuratiivisuuden ja abstraktin, maalauksen ja veistoksen välistä ongelmakenttää, myös maalauksen yhteiskunnallisia ulottuvuuksia, kuten AIDS-politiikkaa ja naisten tekijyyttä.

Maalaustaiteen itseriittoisuutta korostava taidediskurssi jatkui Suomessa silti 1990-luvun alussa edelleen, vaikkakin se alettiin vähitellen muotoilla suhteessa kieleen, eli maalauksen mykkyyden korostuksena, vaikka samalla vuosikymmenen alusta asti huomioitiin taidepuheen ja taiteilijoiden kirjoitusten merkityksen kasvu.⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Sama, 84-85.

⁵⁵⁷ Sarje 1985, cit. Rossi 1999, 179-180.

⁵⁵⁸ Rantanen, ”Puritaanisuuden aika on ohi”. *Taide* 3/87.

⁵⁵⁹ Rantanen, *Taide* 3/88: ”Elizabeth Murrayn haastattelu maaliskuussa 1988 New Yorkissa”, *Taide* 4/88: ”Maalaukseni kertovat elämästä kulttuurin yhteydessä”; *Taide* 5/88: ”Minulle maalaus aina kuvastaa vastakohtiaan”.

⁵⁶⁰ esim. Carolus Enckell *Taide* 1/90: *Taiteilija kirjoittajana*; *Taide* 1/92: *Maalauksen kieli on mykkyys*; J-K Weckman *Taide* 2/92: *En osaa valita mykän roolia*.

Eurooppalaisesta eksistentiaalisesta traditiosta oli kuitenkin vielä 1980-luvun lopussa mahdollista löytää positiivisia arvoja. Esimerkiksi Tarja Pitkänen, alkuperäisyyden problematiikasta tietoisena, valitti 1988 silloisen nykyaiteen arvottomuutta ja pirstoutuneisuutta ja korosti taiteessaan ”ihmisen yleisolemuksen etsintää, joka on pirstoutunut tänne...” Keskeistä oli edelleenkin pyrkimys ”ehyttävään, universaaliin, ikuiseen”.⁵⁶¹ Pitkäsen kirjoituksista tulee ilmi, miten modernismin eksistentiaalisella puolella on edelleen merkitystä, vaikka formalistinen taidenäkemyks päätyy kyseen alle: ”Etsin ratkaisua (formalismille ja akatemiatradiition maalausnäkemykselle) mielestäni elämänläheisemmästä ns. ”itseilmaisullisesta” ja kehollista kokemuksellisuutta korostavammasta näkemyksestä. Mielsinhän koko työskentelyni lähtökohdaksi ihmisenä olemisen ihmettelyn.”⁵⁶²

Silja Rantanen puolestaan veti rakenteellisen modernismin ja sitaattitaiteen rajalinjaa 1988: ”kun 1980-luvun postmodernistit lainaavat kuva-aiheita, se on suhteessa edelliseen, modernistiseen kouluttajapolveen. Se on varmasti ainakin osaksi reaktio näiden esteettiseen järjestelmään, joka koetaan isänvaltaiseksi ja kanonisoiduksi. Vaikka esim. konstruktivistista taidetta ei ole tehty Suomessa paljon, sen arvomaailma on hyväksytympi kuin muiden taidesuuntien, yleisön valtaosan mielestä se on ’normaalia’, ’varsinaista’, ’ammattillista’, ’modernia’ ja sillä on lisäksi kytkentä Suomea kansainväliseen tietoisuuteen nostaneeseen muotoiluun.”⁵⁶³

V. 4. Maalaustaiteen ympärillä hahmottuneet vaihtoehdot autonomiadiskurssille

Vaikka Silja Rantasen kuvaama kanoninen modernismi eli kautta 1980-luvun, sitä rapauttavat samaan aikaan erilaiset oheis- ja vastailmiöt. Postmodernismi saapui, ja käsitteellisemmät, taidelajien rajoja kyseenalaistavat, katsojan roolia painottavat, vaihtoehtoiset, prosessuaaliset aktiviteetit, performance, valokuva, käsitemaalaustaiteeseen sekä muuntavat ja venyttävät esteettis-autonomista käsitystä maalauksesta, siirtävät sitä käsitteelliseen suuntaan. Näistä ilmiöistä löytyvät juuret

⁵⁶¹ Pitkänen, Taide 1/88, cit. Rossi 1999, 237.

⁵⁶² Pitkänen-Walter 2001, 133.

⁵⁶³ Silja Rantanen, Huoletta, Siksi 4/88, 2.

myös 1990-luvun modernistisen maalaustaiteen uustulkinnoille, halulle löytää maalaamiselle uusia määritelmiä laatu- ja universaaliretoriikan sijaan.

V.4 a) Autonomiadiskurssin jatko/ekspressio ja tyylipluralismi, maalaus kielenä, katsojan synty

Postmodernismin käsitteiden tulo ja katsojan roolin painottaminen merkityksen antajana lanseerattiin eräiden tutkijoiden mukaan Suomessa taidekeskusteluun aluksi maalaustaiteen kautta. Leena-Maija Rossi (1999) on esittänyt miten 1980-luvun alussa postmodernismin käsitteet saapuivat Suomeen aluksi konservatiivisena tyylipluralismina, uusekspressionistisen maalaustaiteen ilmaisu- ja sitaatioproblematiikkaan liitetystä muodosta.⁵⁶⁴ Postmodernismi saatettiin myös ymmärtää pelkkänä tyylimoneutena koko vuosikymmenen ajan. Myös Michael Caseyn väitöskirja *Post-avantgarde* (1999) tutkii 1980-luvun maalaustaidetta nimenomaan tyylipluralismin näkökulmasta. Casey jakaa 1980-luvun kierrättävät suuntaukset neo-ekspressionismiin, neo-surrealismiin ja neo-konstruktivisuuteen, ja antaa hänkin ymmärtää miten "post-avantgarden" vakiintuminen johti Suomen taide-elämän arvojen uudelleenarvioon sekä vakiinnutti taiteen keräilyä ja kulutusta markkinatalouden ehtoihin 1970-luvun realismin poliittisesta jähmettyneisyydestä.⁵⁶⁵

Rossi on tuonut esille väitöskirjassaan *Taide vallassa*, miten postmoderni(smi) ymmärrettiin Suomessa ensi vaiheessa eklektisenä tyyli-suuntana, lähinnä Achille Bonito Olivin ja Charles Jencksin tyylipluralismia kannattaneiden sekä korkea- ja matalakulttuurin rajoja kyseenalaistaneiden kirjoitusten takia.⁵⁶⁶ Bonito Oliva kirjoittaa transavantgarden ohjelmassaan:

⁵⁶⁴ Rossi 1999, 184.

⁵⁶⁵ Casey sitoo tutkimusmetodiikkansa toisaalta perinteiseen empiriseen tyyli-problematiikkaan ja taiteilijan intention tulkintaan, toisaalta hän korostaa valistuneen katsojan teoksista irti saamia (ts. kontekstuaalisia) merkityksiä vastustaen kuitenkin taiteen näkemistä kielimetaphoran mukaan. Caseyn näkemys postavantgardesta nojaa pitkälti Achille Bonito Olivin transavantgarden muotoiluihin ja ohittaa lyhyillä maininnoilla yhteiskunnalliseen postmoderniin, subjektin asemaan, alkuperäisyyteen yms. liittyvät kysymykset.

⁵⁶⁶ Rossi 1999, 216, 225.

...”Korkeakulttuuri ja matalakulttuuri sulautuvat yhteen pitäen yllä sydämellisiä suhteita taiteen ja yleisön välillä....Maalaustyylit löydetään uudelleen eräänlaisina objet trouve’ina, irrallaan semanttisista referensseistään ja vertauskuvallisista merkityksistä. Ne mukautetaan teokseen sen toteutuessa, työ on sulatusastia, jossa viitteet puhdistuvat esimerkkiluonteestaan. Tällä tavoin on mahdollista löytää uudelleen referenssejä, jotka muuten ovat yhteensopimattomia, ja punoa toisiinsa erilaisia kulttuuripiirejä.”⁵⁶⁷

Termit jälkimoderni, postmodernismi, transavantgarde, uusekspressiivisyys ja jälkiteollisen ajan taide olivat 1980-luvun alussa keskenään pitkälti vaihdettavia käsitteitä.⁵⁶⁸ ”Postmoderniin taiteeseen” liitettiin Suomessa "uusi maalaus", subjektiivisuus, eklektismi, ylevä, ironia sekä pluralismi, moniarvoisuus.⁵⁶⁹ Tämä koskee siis käsitteiden vakiintumista taidekirjoittelussa ja niiden leviämistä laajempaan tietoisuuteen. Toinen vaihtoehto on katsoa asiaa käsitetaiteen ilmiöiden näkökulmasta. Jo 1970-luvulla, Elonkorjaajilla, oli "postmodernistista", ainakin periaatteessa keskeissubjektuutta kritisoivaa ajattelua, Lauri Anttilan valokuvissa ekologisesti suuntautunutta esittämisen pohdintaa, Ö-ryhmän 1980-luvun alun happening- ja näyttelytoiminnassa tyylipluralismia kattavampaa kulutus- ja rationalismikritiikkiä...Marja Sakari (2000) onkin samastanut käsitetaiteen ja postmodernin ideat ja todennut miten käsitetaide on toiminut postmodernin ideoiden kanavana suomalaisen taidemaailmaan jo 1960-70-luvulta lähtien.⁵⁷⁰

Kummin tahansa, maalaukselliset maalaussuunnat kanavoivat osaltaan "sensuaalista" vastareaktiota konstruktiivis pohjaisen taideopetuksen älyllisyydelle ja itsen ilmaisun karsinnalle. ”Uutta maalausta” ei kuitenkaan meillä nähty paluuna "maalauksellisuuteen" eikä maalaamisaktia erityisesti korostettu fyysisenä toimintana. Maalaamista ei nähty myöskään pelkästään välittömänä itseilmaisuna, elemaalauksena, vaan kuva ymmärrettiin kielen vertauskuvan mukaan. Esim. Jaakko Lintisen mukaan "uusi maalaus" ei ollut paluuta maalaukseen vaan "kuvaan" ja kuvat nähtiin merkkeinä. Hänen mukaansa "hillitön itseilmaisuus" liittyi siihen että koska maalauksessa oli jo

⁵⁶⁷ Achille Bonito Oliva: Avantgardesta transavantgardeen, Taide 5/1983, s.31.

⁵⁶⁸ Rossi 1999, 218.

⁵⁶⁹ Rossi 1999, 184.

kaikki sanottu niin taiteilija rakensi identiteettiään kuvissa pikemminkin merkkien, kuvakielen kautta.⁵⁷¹ Joskus kuvan merkkikielenomaisuus, esim. pattern painting tai kollaasin tai graffitin käyttö yhdistettiin myös Jean Baudrillardin ajatuksiin simulaatiosta, siihen että kaikkien yhteiskunnallisten arvojen muuttuessa merkkiarvoiksi, merkit ovat yhdentekevästi korvattavissa toisillaan ja viitesuhde "todellisuuteen" hapertuu pois eikä todellisuutta voi erottaa enää malleistaan.⁵⁷² 1980-luvun puolivälissä kuvan "kielellisyyttä" saatettiin nimittää myös käsitteellisyudeksi: "uusi maalaus" nähtiin paluuna esineellisyyteen käsitetaiteen jälkeen, mutta maalaukseen nähtiin tarttuneen "käsitteellinen kerrostuma": kuvan ja sanan välisen problematiikan pohdinta, joksi lainailua, historismia ja sitaatteja nimitettiin.⁵⁷³

"Uuteen maalaukseen", uusekspressionismiin ja tyyllisitaatioon latautui siis meillä melkoinen merkityskuorma, siihen tiivistyi niin autonomiadiskurssin, kuvan kielellisyyden ja käsitteellisyyden kuin maalauksen "lopunkin" retoriikkaa. Huomattavaa on myös, ettei (toistettavaa) kuvaa ja (taide)maalausta asetettu tässä vaiheessa vastakkain kuten yhdysvaltalaisessa postmodernistisessä taidekeskustelussa usein.⁵⁷⁴

Siinä missä eurooppalainen "uusi maalaus", uusekspressionistinen ym. 1980-luvun maalaustaide on nähty vastareaktionä "yliälylliseen" käsitetaiteeseen ja puhtaaksiviljeltyyn minimalismiin, on suomalaista maalauksellista maalausta, niin esittävää kuin abstraktiakin, pidetty vastavetona 1970-luvun konstruktivismin-taisteleva realismi-oppositiolle. Lintinen kirjoitti 1981 Nuorten näyttelystä:

"...Maalaus työntyy itsetietoisesti esille, samalla häikäilemättömästi rikotaan taulumaalauksen entisiä rajoja ja kaavoja.... Meillehän käsitetaide ei ehtinyt juurtua puhumattakaan että se olisi löytänyt tilaa muodostua joksikin tekijäksi taide-elämässämme. Älyllisyyden korostamiseen kohdistettu vastalause onkin meillä heitetty ilmeisesti

⁵⁷⁰ Sakari 2000,

⁵⁷¹ Lintinen 1982. Taide 4/82, s. 39.

⁵⁷² Lintinen Taide 3/84; Arppe 1989, 182.

⁵⁷³ Lintinen, 1984. "Kuvan ja kielen salainen suhde", Taide 6/84.

⁵⁷⁴ Viitataan Douglas Crimpin kuratoroimaan maineikkaaseen väline-erityisyyttä purkaneeseen, uuskäsitteellisiä taiteilmiöitä lanseeranneeseen Pictures-näyttelyyn (1977), jota on pidetty postmodernismin yhtenä merkkipaaluna.

kovan konstruktivismiin ja kovan realismiin suuntaan.... Maalausta puolustetaan yksilöllisyyden korostuksella, sitä vastaan että se olisi ohitettu vaihe kuvataiteessa....”⁵⁷⁵

Lintinen lukee uuteen maalaukseen sekä uusekspressiiviset suunnat että merkkimaalauksen (esim. A.R.Penck) ja taidehistoriallisia sitaatteja viljelevän maalauksen. Hän toteaa myös miten Suomessa naiset, kuten Raili Tang ja Mari Rantanen ovat näiden suuntien maalareita, siinä missä Saksassa ja Italiassa naistekijöitä ei "uudesta maalauksesta" löytynyt.⁵⁷⁶

Suomalaisessa uusekspressionismissa tai 1980-luvun maalauksellisuudessa käsitys tekijyydestä oli edelleen modernistinen, keskeissubjektia ja ilmaisun vapautta korostava. Rossin mukaan ”konservatiivinen pluralismi ja eklektismi sitoutui 1970-luvun ’objektiivisuuden’ ja joukkosubjektiajattelun vastapainoksi ...äärisubjektivisuuden ja individualismin ajatuksen edustamiseen”. Korostettiin vahvaa riippumatonta subjektia ja taiteen vapautta romantiikan taideihanteen mukaisesti.⁵⁷⁷ Tässä muodossa taiteen autonomiadiskurssi siis jatkui edelleen Suomessa vaikka Bonito Olivalla ”taideteoksen sitaattimainen fragmentaarisuus toimi yhtenäisen subjektin myytin pirstoutumisen merkinä. Taiteilijasubjekti oli kerroksellinen kokemusvarasto, ei ydinminuus.”⁵⁷⁸

Osassa taidepuhetta identiteetin ja subjektiivisuuden kysymyksiä alettiin kuitenkin problematisoida. Esim. Silja Rantanen ja Gertrud Sandqvist kritisoivat 1985 uusekspressionismin minäkeskeisyyttä ja maskulinismia keskustelussa ”Todellinen keskipiste on minän ulkopuolella”.⁵⁷⁹ Rossin mukaan tämäntapainen kritiikki laajensi postmodernismikeskustelua tyyli- ja taiteenalakysymysten ulkopuolelle ja politisoi postmodernismin käsitettä fragmentoituneen, epäkeskisen subjektiuden sekä

⁵⁷⁵ Lintinen, 1981. Tunne, häly ja äly. Taide 6/81.

⁵⁷⁶ sama.

⁵⁷⁷ Rossi 1999, 232.

⁵⁷⁸ Sama, 196.

⁵⁷⁹ Rantanen ja Sandqvist toteavat uusekspressionismista mm. että ”Villissä maalauksessa on merkittävää juuri minäkeskeisyys, jokainen taiteilija haluaa tuoda esille persoonallisuuttaan, mutta lopputulos on uskottoman anonymi...Miehin suu-ieleisyys kääntyy sukupuolettomuudeksi... Vaikka (uusekspressionismi) on palannut ihmisruumiin pariin, vartalo ei ole sille aistillinen tutkimuskohde vaan eräänlainen tunnus...(Tyyli) ilmentää romanttista halua palata maalauksen alkulähteille... ja pelkoa siitä ettei olla originelleja.” Taide 2/85 ; Rossi 1999, 168, 232.

identiteetin moninaisuuden ja muuntuvuuden suuntaan. Identiteettikeskustelu tiivistyi kuitenkin vasta 1980-luvun loppupuolella, jolloin siihen palattiin jälkistrukturalistisin, erityisesti lacanilaisin käsittein.⁵⁸⁰ Myös sukupuolikysymykset nousivat suoranaishemmin esille vasta 80-luvun lopun postfeministisessä keskustelussa. Uusekspressionistisen maalauksen puitteissa niitä ei pohdittu, vaikka huomioitiin, miten suuressa osin Suomessa ”uusekspressionismi” oli naisten maalaamaa.⁵⁸¹

Kuvasitaatio oli taustana myös tekijän ja katsojan rooleissa tapahtuneille muutoksille. Taidehistoriallisten sitaattien käytön nähtiin vaativan katsojalta uudenlaista kuvanlukutaitoa ja painottavan hänen asemaansa kuvan merkityksen tuottajana. Samalla olemassaolevan taidehistoriallisen materiaalin käyttö korosti maalauksen intertekstuaalista luonnetta ja purki taiteilijan yksinvaltiasta roolia kuvan merkityksen perustelijana.⁵⁸² Katsojan syntymä lukijana oli prosessi, joka kesti Rossin mukaan kautta 1980-luvun.⁵⁸³ Taide alettiin nähdä suhteessa kontekstiinsa: ”taideteoksesta tulee osa katsojaa, siinä missä katsojasta tulee osa taideteosta...ei ole puhdasta taidetta, vain taidetta suhteessa kontekstiin.”⁵⁸⁴ 1980-luvun puolivälissä Altti Kuusamon semiotiikkakirjoitukset korostivat tietoisuutta taiteesta kielenä, ajateltiin että kaikki on palautettavissa kieleen, puhuttiin ”maalauksen struktuurista”, tai ”visuaalisen kirjoituksen käsialoista” (Mari Rantanen). Taide alettiin nähdä merkkeinä jotka vaativat tulkintaa.⁵⁸⁵

Näin irtauduttiin siis perinteisestä abstraktin modernismin ajatuksesta, jossa maalauksen ”kieli” on värien ja muotojen abstrakti kompositio ja siirryttiin kohti näkemystä, jossa maalauksen osat ovat tulkittavissa ”kielen” tavoin aina ennaltaolevan merkityksen ja konventioiden kudelmassa, taiteen diskurssissa. Diskurssi, jota kierrätettiin oli kuitenkin tässä vaiheessa vielä yleensä varhemman maalaustaiteen kirjalliset ja kuvalliset aiheet ja genret.

Autonomiadiskurssin ideoita siirtyi ”postmodernistiseen” maalaukseen kuitenkin edelleen myös sillä tavalla, että vapaus saatettiin ymmärtää taiteen rajattomana

⁵⁸⁰ Rossi 1999, 232.

⁵⁸¹ Rossi 1999, 168.

⁵⁸² Rossi 1999, 208.

⁵⁸³ Rossi 1999, 184.

⁵⁸⁴ Tom Sandqvist 198, cit. Rossi 1999, 210.

liikkumavapautena viitesuhteiden verkostossa.⁵⁸⁶ Bonito Olivan transavantgarden ohjelma korosti juuri maalauksen viittaussuhteiden irrallista, vapaasti ”eri kulttuuripiirejä” yhteensulauttavaa käyttöä. Tällainen postmodernismi saatettiin kuitenkin ymmärtää myös pelkkänä reaktiivisena ”kaikki käy”-asenteena, ja 1980-luvun puolivälin jälkeen tyylipluralismi alkoi saada jo kritiikkiä osakseen. Esim. Silja Rantanen ei halunnut nähdä itseään postmodernistina, ja erotti ”postmodernistisen” siteeraamisen ”taidehistoriatietoisesta” siteerauksesta (1986/89).⁵⁸⁷ 1980-luvun lopulla ironian ja pluralismin kritisointiin johtaneen relativismiin, siihen ettei mitään voi arvottaa muuta paremmaksi, siihen että kaikki on pelkkää kielipeliä...⁵⁸⁸ Tämä retoriikka jatkuu maalaustaiteen kontekstissa 1990-luvulle, ja muodosti pohjaa mm. vuonna 1988 Suomesta Yhdysvaltoihin opiskelemaan siirtyneen Osmo Rauhalan taiteensa ohjelmaksi esittämille ”postmodernismia” kritisoiville ajatuksille.

Mutta miten tehdä ero ”taidehistoriatietoisesta” ja ”postmodernistisen” sitaation välillä? Silja Rantasen sitaatio suuntautuu populaarikuvaston ja figuratiivisten motiivien sijasta kuvataiteen historian abstraktimpiin, käsitteellisempiin kuvaustapoihin (esim. tilan kuvaamisen esiperspektiivisiin malleihin ja niiden kantamiin pyhän piilomerkityksiin) ja pysyttelee taideammattilaisuutta edellyttävissä tulkintadiskursseissa ja ainakin vielä 1980-luvulla modernismin retoriikassa, painottaen laatua ja taiteen universaaleja arvoja.⁵⁸⁹

Rantasen maalaukset eivät kuitenkaan nojaa perinteiselle sommitelmallis-rakenteelliselle ”kuvan kielelle” vaan ne käsittelevät maalaustaiteen lukemista, kuvan katsomisen ehtoja. Kuvat muistuttavat merkkikielensä kautta siitä prosessista, jolla maalaus liittyi pyhän ja läsnäolon merkityksiin ja miten länsimainen perspektiivinen historia vääntää katsomisen irti tästä läsnäolosta, merkitysten lukemiseksi ja manipuloinniksi. ”Taidehistoriatietoinen sitaatio” voisi olla paralleeli diskursiiviselle maalaukselle, jossa näkyy halu katsoa modernismin perinnettä analyttisesti, sen

⁵⁸⁵ Rossi 1999, 214-215

⁵⁸⁶ Sama, 85-86.

⁵⁸⁷ Silja Rantanen, cit. Rossi 1999, 205.

⁵⁸⁸ Juhani Pietarinen 1989, cit. Rossi 1999, 201.

⁵⁸⁹ Silja Rantanen, Siksi 4/88, 2. Näitä ovat mm. kuvatilán illuusiotomuus, samoin funktionaalisuus ja universaalisuus siihen sopivien muotojen etsinnässä.

merkityksiä kehystäen. Silja Rantasen teokset voisivat olla esivaihe diskursiivisesta maalaamisesta.

Muutkin 1990-luvulla diskursiiviseen maalaukseen siirtyneet tekijät kuten Tarja Pitkänen ottivat etäisyyttä postmodernistiseen ironiaan.⁵⁹⁰ Suhde varhempaan maalaustaiteeseen oli oman tekemisen pohjana, mutta sen haluttiin olevan jotain muuta kuin ironinen. Analyysi, purku tai uudelleentulkinta voisivat olla parempia nimityksiä. Taiteen haluttiin edelleen myös käsittelevän ihmisenä olemista, joskin ihmisyyks alettiin nähdä 1990-luvun alusta lähtien kielen ja sukupuolen läpi, kun ilmaisulle perustuva tapa selittää maalauksellisuuden merkitykset muuttuu jälkistrukturalismin myötä subjektiutta käsitteleväksi: maalaamisella tavoitellaan kielen rajakokemuksen aluetta, puhutaan maalauksellisuuden yhteydessä feminiinisestä tilasta...

Maalaukselle aletaan myös hakea muita kuin modernistisia laatuun nojaavia perusteita, yritetään perustella maalausta ruumiillisen kokemuksen ja aistimellisuuden keinoin, tai liittää maalaaminen ruumiillisenä toimintana ihmisen biologiseen puoleen, ”luonnon meille osoittamiin rajoihin” (Osmo Rauhala). Maalauksen väline ja formaattikin alkoivat päätyä kyseenalaistuksen kohteeksi mutta tähän tarvittiin maalaustaiteen sisäistä tyyllillistä kontekstia laajempia taiteidenvälisiä, teoreettisia ja yhteiskuntakriittisiä näköaloja.

V.4.b) Maalauksen laajentuva kenttä

1980-luvun puolivälin tienoilla voidaan puhua jonkinmoisen ”maalauksen laajennetun kentän” synnystä, kun monet maalarin koulutuksen saaneet taiteilijat ryhtyivät tekemään käsitteellisiä töitä ja tilateoksia. Näissä teoksissa tuottui tähän asti radikaalein kritiikki modernistista, esteettis-autonomista maalausajattelua kohtaan, lähin suomalainen vastine sille mikä kansainvälisessä taiteessa koettiin 1960-70-luvuilla ”maalauksen loppuna”. Esim. Marja Kanervo totesi että hänellä vaihtoehtoisten materiaalien etsintä alkoi STA:n koulun loppuvuosina, jolloin suhde

⁵⁹⁰ Pitkänen-Walter 2002.

maalaamiseen oli niin lukossa että vaihtoehtona oli joko opintojen keskeyttäminen tai jonkin toisenlaisen tekotavan löytäminen.⁵⁹¹

Taiteilijat kuten Kanervo, Pauno Pohjolainen, Kari Cavén, Kaarina Kaikkonen ja Pekka Nevalainen siirtyivätkin kierrätys- ja hylkymateriaaleihin, toteuttivat työnsä installaatioina ja tilateoksina vaihtoehtoisissa esityspaikoissa, kuten tehdashalleissa, puistoissa jne. Aluksi näitä töitä tulkittiin "uuden veistoksen" kategorian kautta.⁵⁹² Mielestäni joihinkin teoksiin sopii kuitenkin paremmin nimike "maalauksen laajennettu kenttä" siksi, että ne ovat välineidenvälisiä, relationaalisia: teoksista jotkut liittyvät suoranaisesti modernistisen maalaustaiteen teemoihin ja kategorioihin ja laajentavat niitä (esim. Cavénin pleksirautaritiläsommitelmat, Pohjolaisen Malevits-sitaattiveistokset, Kanervon peililasi- ja jäteöljyteokset), tai käsittelevät niitä kiellon kautta, mahdottomina (Kanervon Taidehallin raaputustyö). Osa teoksista taas pakenee maalaustaiteen ja tämän tutkimuksen tematiikasta kokonaan ja on tarkasteltavissa veistoksen laajennetun kentän, installaatioiden, ympäristötaiteen ja käsitetaiteen kontekstissa.

Suoranaisesti teoreettisia, ts. postmodernismin teoreetikoita kommentoivia nämä tekijät eivät ole, vaan heidän tuotantojaan voi tarkastella esim. 1960-luvun uusrealistisen esinetaiteen ja Elonkorjaajien readymade-ideoiden syventäjinä. Maalauksesta luopujien / maalauksen käsitteen laajentajien tavoitteiden lähimpänä taustana ovat kotimaisen 1970-luvun käsitetaiteen, Ö-ryhmän happeningien, performance- ja ympäristötaiteen rationalismi-, kapitalismi- ja edistyskritiikit sekä luontosuhteen pohtiminen.⁵⁹³ Joskus teoksissa esiintyy instituutiokriittistä tavoitetta, pyrkimystä haastaa tai analysoida taidemuseota ja galleriaa perinteisinä maalauksen autonomian ylläpidon paikkoina toteuttamalla teokset luontoon tai teolliseen ympäristöön. Mitään antitaidetta, taidemääritelmään ja instituutioihin kohdistuvaa provosointia teokset eivät kuitenkaan

⁵⁹¹ Kanervo, cit, Liisa Lindgren, Taide 4/92, s. 25.

⁵⁹² Rossi & Kivirinta 1991, 246-247. Vertailukohtana ovat saksalaiset uusekspressionistiset maalarit (Penck, Baselitz, Immendorf, Lüpertz), joita kirjoittajat pitävät (1980-luvun) 'kansainvälisen kuvanveiston uudistajina', koska he siirtyivät tekemään 'kolmiulotteisia maalauksia'.

⁵⁹³ 1980-luvun performansen yhtenä teimana oli tavaravastaisuus sekä taiteen ja elämän yhteys Beuysin esikuvan pohjalta. Lauri Anttila oli 1970-luvulta lähtien pohtinut taiteen, tieteen ja luonnon suhteita. Ö-ryhmä (Erkki Pirtola, Harri Larjosto, Jussi Kivi ja Pekka Nevalainen) kritisoi yhteiskunnan tavaroitumista, materialismia, kapitalismia ja rahavaltaa. Rossi 1999, 112, 116, 124.

ole (kuten vaihtoehtoliikkeissä toimineilla taiteilijoilla joskus⁵⁹⁴), päinvastoin niissä kuvastuu aiemmin taiteen marginaaleissa harrastetun postmodernin yhteiskuntakriittisen asenteen vähittäinen vakiintuminen valtavirtaan.⁵⁹⁵ Instituutiokriittistä taidetta tai kontekstualisoivaa maalaustahan (Buren, Dibbets) oli esitelty myös ARS 83:ssa.⁵⁹⁶

Esimerkkinä maalaustaiteen laajenevasta kentästä voidaan mainita vaikkapa Marja Kanervon 1986 Brondan galleriaan sarkynyttä lasia installoinut työ, joka oli tarkasteltavissa sekä maalaustaiteeseen liittyvien konnotaatioiden (minän ja maailman suhde, ympäristön heijastaminen, ikkunakuvan konvention romahtaminen) että kuluttamiseen ja teknologiaan liittyvien huolten kautta. Sikäli kun Kanervon teokset sijoittuivat käytöstä poistuneisiin teollisuusympäristöihin, ne myös estetisoivat nämä tuotannon kannalta tarpeettomiksi käyneet tilat, antoivat niille viimeisen merkityksen ennen purkua ja alueen uusia käyttöjä.⁵⁹⁷ Vaikkakin teokset siis maallistivat maalauksen merkityksiä, kumosivat sen taidenäyttelykontekstiin sidotun autonomian, ne edelleen "pyhittivät" esitystilansa.

Kari Cavénin tuotannossa puolestaan teemana on maalauksen tilallisten ja materiaalistien konventioiden venyttäminen. Hänellä elää edelleen ajatus, että arkimateriaali voidaan tehdä taiteeksi taidekontekstissa, jota ei siis sinällään kritisoida. Cavénin työt sijoittuvat maalauksen, veistoksen ja tilainstallaation rajamaille, jotkut kommentoivat suoraan abstraktia maalausta, jotkut ovat lattialle sijoittuvia, vapaasti seisovia materiaaliteoksia tai -veistoksia. Cavén aloitti 1980-luvun alussa hieman Paul Osipowin 80-luvun lopun tuotantoa muistuttavilla kirjainmuotoja hyödyntävillä konstruktiivisilla maalauksilla, mutta alkoi pian liittää maalauspinnaan puu- ynnä muumateriaalista säälää, jonka päälle hän edelleen maalasi kirjainmuotojaan. Pinnan ja päällyksen suhde monimutkaistui, samoin modernistiselle maalaustaiteelle niin leimallinen optisen tilan ja konkreettisen maalauspinnan välinen suhde. Cavénin

⁵⁹⁴ Esim. Ö-ryhmäläisistä Jussi Kivi ja Ja Harri Larjosto esittivät joskus anti-näkökulmaa taideinstituutiota tai 'institutionalisoitua' taidetta vastaan, esim. Kivi arvosteli (Strata?)-ympäristötaideprojektia siitä, että ensin virallisten tahojen sallimuksella pilattu luonnonmaisema pyritään tekemään samojen tahojen suosiolla mielenkiintoiseksi. Ks. Rossi 1999, 92, 108-109.

⁵⁹⁵ Institutionalisoitumista kuvaa, että Marja Kanervo sai ensimmäisenä installaatiotaiteilijana Vuoden taiteilija-nimikkeen 1992.

⁵⁹⁶ Kontaktit saattoivat olla suoriakin. Kari Cavén toimi Burenin näyttelyassistenttina ARS 83:ssa.

⁵⁹⁷ Ks. Saarela 2003.

teosten yhtenä lajina on aina ollut kuin konstruktivistisesta maalauksesta johdateltu seinäpintaa vasten ripustettu, kohtuullisen litteä rojuna löydetystä maalatusta jättepuusta ja metallista rakennettu esine. Näiden muodot ovat kauniita ja muodostavat taustaseinää vasten sommitelmallisia kokonaisuuksia niin että neutraali taustapinta on sommittelun osana. Työt eivät noudattele perinteisen taulumaalauksen suorakulmaisia formaatteja, mutta niiden osina voi olla maalauskehystä muistuttavaa puitetta tai rimaa (esim. *Sovittu tapaaminen* 1985).

Jotkut teokset kommentoivat modernistisen maalaustaiteen ristikkoideoita, esim. *From Russia with Love* (1991), joka ikkunanpuitteineen ja kanaverkkoineen muistuttaa kalteri-ikkunaa ja vihjaa kai silloiseen glasnostiin ja totalitarismin lopun toiveisiin. Toiset teokset taas liittyvät monokromimaalauksen perinteeseen, kuten *Six Black Paintings* (1994) tai *Kuusi keskikokoista vaaleankeltaista maalausta* (1994). Edellinen koostuu seinälle sijoitetuista mustista pinnoista ja nikkaroiduista bokseista, jossa on musta kansi. Ne voi nähdä viittauksena vaikkapa Ad Reinhardtin "absoluuttisiin" mustiin maalauksiin joiden piti tiivistää itseensä koko maalaustaiteen historia. Mustat laatikot tuntuvat kysyvän modernistisen perinteen umpinaisuutta tai tyhjyyttä, siirtymä, etäisyydenotto on meneillään, teoksen boksiosa muodostaa maalauspinnalle maanläheisen kuljetuslaatikkomaisen puitteen. Kehyksen, kantamisen ja siirron merkitysleikki yhdistyy myös esim. teoksessa *Matkalaatikko* (1995). Myös vaaleankeltaisessa maalaussarjassa puualusta ja sen päälle vedetty läpikuultava beige maali muodostavat erilaisia läpinäkyvyyden, peittämisen, rajauksen ja kehystyksen asteita. Kaikissa näissä teoksissa on viitteitä minimalismin pinta- ja esineiteosten sarjallisuuteen, vaikkapa Donald Juddin seinälaatikoihin, mutta sarjat on pantu näytteille perinteisen sommitelman tai asetelman rytmillä.

Cavénin työtavassa yhdistyy readymade löytöobjektiajattelun kautta sekä käsityöläisyyden korostaminen readymadeperinteen vastaisesti. Teoksissa puun työstön, tekoprosessin jälki on keskeinen esteettinen tekijä. Niissä kääntyy konstruktivistisen maalauksen ideologia: konstruktivismi alun perin oli teknologiaoptimistinen suunta, jossa maalauksen piti – estetiikan karsimisen myötä - lopulta sulautua yhteiskunnalliseen tuotantoon ja tuotesuunnitteluun. Cavén rakentelee teoksissaan maalauksen rajakenttää, jolla kierrätetty puu ja savupiipputeollinen metalliromu saavat vielä viimeisen kerran käsin työstetyn ainutkertaisuuden auraattisen

hohteen. Samalla jätemateriaalien yksityiskohdat, fragmenttien viehätys muistuttaa Walter Benjaminin ajatusta siitä, miten modernin edistyksen ja rationalismin projekti kyseenalaistuu sen oheistuotteena syntyvässä sirpaleisessa sälessä.

Sekä Kanervon että Cavénin teosten suhde maalaukseen ja autonomisen modernismin ideoihin on siis irrottautuva, mutta myös edelleen auraattisuuteen ja esteettisyyteen hakeutuva siinä mielessä että teokset "pyhittävät" modernin ja jälkiteollisen rajan: käyttötarkoituksensa menettänyt jäte (romumateriaalit, käytöstä poistettu tehdas-tila) saa lopuksi esteettisen glorian, tulee taiteen kontekstiksi tai materiaaliksi. Samalla teokset työstävät syitä ja olosuhteita, joiden perusteella Marcel Duchamp näki maalaamisen mahdottomana 1900-luvun alkupuolella: teollinen tuotanto teki maalarin käsityötaidon tarpeettomaksi, massatuote korvasi uniikkiesineen, värimystiikasta tuli havaintokemiaa... Kanervon ja Cavénin teokset hahmottavat modernia tuotantoa sen historian loppupäästä, teknologiauskon seurausten näkökulmasta käsin. Mielestäni nämä 1980-lukulaiset "maalauksen laajennetun kentän" teokset sijoittuvat esteettisyydessään modernin ja postmodernin taidekäsityksen rajalle, kun taas niiden jatkeena tarkasteltavat 1990-luvun teokset, vaikkapa Robert Lucanderin karkeat DDR-konstruktivistiset rautabetoniristikkomaalaukset ja automaalitaulut tai Jussi Nivan "epävärin" etsintä edustavat käsitteellisen readymade-ajattelun varsinaista läpilyöntiä ja sen yhteiskunnallisten ilmenemien nykytulkintaa. Estetiikka halutaan karsia ja perustan häipyessä voidaan vain ripustautua maalauksen diskurssiin, traditioihin ja teemoihin...

Perinteinen maalausväline ja esteettinen maalauskäsitys käyvät siis ahtaiksi, ja teosten merkitykset maallistuvat ja yhteiskunnallistuvat. Kyseessä oli irrottautuminen perinteisestä maalausajattelusta ja –formaattista, mutta tietyt materiaali- ja ideakonnaatiot, öljy, peili, lasi, puite, ovat maalaustaiteesta periytyvää readymademateriaalia, jonka käyttöä voidaan tulkita myös maalauksen merkitysten siirtona ja muodonmuutoksena: maalaus maallistui faktiseen kolmiulotteisuuteen. Käytettiin kierrätysmateriaaleja, kuluvia aineksia, kemiallisia prosesseja, teokset käännettiin pinnoista tilaan, pohdittiin katsojan liikettä ja kokemusta samassa tilassa teoksen kanssa. Teosten hylkymateriaaleissa voi nähdä eurooppalaisen arte poveran vaikutuksen, prosessuaalisuuden korostaminen puolestaan luo kosketuskohdan amerikkalaiseen postminimalistiseen tuotantoon. Työt laajensivat "teoksen"

merkityksiä ja loivat uusia mahdollisuuksia puhua sen aineellisuudesta, ajallisuudesta, kestästä ja tilallisuudesta. Tämä tematiikka luo pohjaa 1990-luvun diskursiivisten maalarien töille, erona on kuitenkin se, että siinä missä 1980-luvun teoksissa otetaan etäisyyttä esteettis-autonomiseen maalaus käsitteeseen tai maalaukseen ylipäättään, 1990-luvulla maalauksen *käsite, eli diskurssi* tulee poikkimateriaalisten, perinteisestä tauluformaatista, alustalta ja esineellisyydestä luiskahtavien töiden varsinaiseksi teemaksi.

V.4.c). Kriittisen postmodernin tulo ja ilmenemät maalaustaiteessa

Maalauksen laajenneen kentän ohella hahmottuu 1980-luvun puolivälin jälkeen kolme muuta linjaa, joiden kautta maalaustaiteen merkitykset alkavat siirtyä ”konservatiivisesta tyylipluralismista” kriittiseen postmoderniin. Maalauksen laajennetun kentän taustana oli siis lähinnä kotimainen vaihtoehtotaiteen traditio 1970-luvun lopulta lähtien, sen yhteiskuntakritiikki ja vastataideasenteet. Taiteilijat eivät toimineet mitenkään teoreettiselta pohjalta ja teostenkin avaintekijänä oli arkinen aineellisuus ja materiaaliset prosessit. Kuitenkin samaan aikaan, jo 1980-luvun alkupuolelta lähtien, alkoi myös yhteiskunnallisen postmodernin teoreettinen invaasio Suomeen. Postmoderni alettiin ymmärtää taiteensisäistä tyylipluralismia laajempuna kulttuuriasenteena ja sosiaalisten vaikutusten kautta.⁵⁹⁸ *Taide*-lehdessä esiteltiin ranskalaisten teoreetikoiden, Foucaultin ja Baudrillardin ajattelua ensi kertaa 1982-83, samoihin aikoihin Bonito Oliván transavantgarde-tekstien kanssa.⁵⁹⁹ Varsinaisena rajapyykkinä voi pitää vuotta 1984, jolloin Jean-François Lyotardin tekstejä alettiin esitellä meillä. Jos Achille Bonito Oliva pönkitti varhaisen 80-luvun tyylipluralistisen maalauksen tulkinnallista taustaa, Lyotard oli ehkä yhteiskunnallisen postmodernin teoreetikoista keskeisin.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Rossi 1999, 216.

⁵⁹⁹ Keijo Rahkosen Foucault-esittely (*Taide* 6/82) ja Baudrillard-artikkeli (*Taide* 3/83).

⁶⁰⁰ Lyotardin kirjoituksia esiteltiin useaan otteeseen 1980-luvun puolivälissä sekä *Taide*-lehdessä että mm. Taidehallin vuonna 1984 tuottamassa *Postkulttuuri*-julkaisussa, jossa Rossin mukaan ensi kertaa käsitteellistettiin postmodernia taiteensisäistä tyylipluralismia laajemmassa muodossa. Lyotardin vaikutus näkyi Suomessa ehkä suorimmin Kimmo Sarjen postmodernismina käsittelevissä, romanttisen ja ylevän käsitteitä soveltavissa kirjoituksissa sekä 1980-luvun puolivälin tienoon teoksissa. Ne koostuvat osin modernistisen abstraktin maalauksen aiheilmasta, mutta hänen dekonstruktionsa kohde ei ole enää taiteensisäinen merkityksmaailma vaan laajemmin modernin edistyksen ym. utopiat. Marja Sakari on analysoinut perusteellisesti intertekstuaalisesta näkökulmasta Sarjen kommunismin ikoneista, Malevits-

Lyotard korosti postmoderninäkemyksessään kriittistä jatkumoa modernin ja postmodernin välillä.⁶⁰¹ Suomalaisessa 1980-luvun lopun yhteiskunnallista postmodernia käsittelevässä keskustelussa korostetaankin usein näkökulmaa, jossa modernia arvioidaan uudelleen kriittisesti, nähdään postmoderni modernin radikalisoituna, uutena tietoisuutena modernista tai ”toisena modernina”.⁶⁰² Tällainen tapa määrittää modernin ja postmodernin suhde, esim. että ”postmodernismi voisi olla heikkouksistaan tietoista modernismia, joka asenteena on positiivinen, historiallisuutensa ja kontekstisidonnaisuutensa hyväksyvä ja näitä rajoja hyväksikäyttävä” pilkahtaa esiin joskus 1990-luvun taidekirjoittelussakin, ja silloin sitä käytetään nimenomaan maalaustaiteesta kirjoitettaessa.⁶⁰³ Modernismin kriittinen tarkastelu, purkava jatko on nähdäkseni myös tutkimieni diskursiivisten maalausten ydin.

Leena-Maija Rossin mukaan erityisesti alkuperäisyyden kritiikki ja subjektin hajakeskeytyksen problematiikka avasivat tietä postmodernin laajemmalle tulkinnalle. 1980-luvun lopun modernia ja postmodernia hahmottavissa teksteissä julkaistiin ranskalaisia jälkistrukturalistisia ajattelijoita, Barthesia, Derridaa, Lacania, Kristevaa, Deleuzea ja Bataillea.⁶⁰⁴ Ajatukset mm. tekijän kuolemasta ja intertekstuaalisuudesta, poeettisista, kielestä luisuvista merkityksistä ja maalauksen totuuden ideologisuudesta esiteltiin. Amerikkalaisista modernismin ideologian kritikoista ja taiteen yhteiskunnallisuuden mahdollisuuksien pohtijoista julkaistiin Rosalind Kraussia, Hal Fosteria, Craig Owensia ja konservatiivisen postmodernin kriittikkona Donald Kuspitia. Jonkinasteinen vaikuttaja oli myös Moderna Museetin *Implosion*-näyttely (1987-88), joka toimi sekä postmodernismin esittelijänä että institutionaalikritiikin kohteena, Eija-

viitteistä ja kitsch-yksityiskohdista koostuvia töitä modernistisen taidekäsityksen ja modernin suuren kertomuksen purkuna. Sakari toteaa, että ...”Sarjen teoksissa ei ole sitaatiomaisesti vain lainattu modernismin kieltä...siteerattu teksti, tässä tapauksessa modernismin diskurssi ei enää puhu vaan siitä puhutaan. Se ei enää denotoi vaan konnotoi, siitä tulee materiaalia.” (Sakari 2000, 107-111).

⁶⁰¹ Lyotard, *Postmodern Condition*, passim.

⁶⁰² Kotkavirta ja Sironen 1989, 28-29. Jotkut teoreetikohan, kuten Gianni Vattimo, näkevät täyden katkoksen postmodernin ja modernin välillä.

⁶⁰³ Hannula 1994, Johanna Aallon maalauksista, *Taide* 4/94, 55.

⁶⁰⁴ Modernin ulottuvuuksia, 1986/1989. Myös mm. *Taide* 5/1986 (Bataille).

Liisa Ahtilan ja Maria Ruotsalan arvostellessa eurooppalaisten ja naistaiteilijoiden puuttumista näyttelystä.⁶⁰⁵

Yhteiskunnallisemman postmodernikäsitetyksen läpitukenutuminen Suomen taiteeseen 1980-luvun puolivälistä lähtien tapahtui suurin piirtein kolmea kautta: modernismikriittinen asenne saapuu amerikkalaisen feministisen uuskäsitetaiteen pohjalta Eija-Liisa Ahtilan ja Maria Ruotsalan aloittamana. Modernistista maalaustaidetta kannatteleva ideologia tulee aluksi provokatiivisen kritiikin kohteeksi. Laajeneminen tapahtuu osin myös suorien filosofisten vaikutteiden tietä, postmoderneja ajattelijoita kuten Lyotardia ja Deleuzea soveltamalla, mikä näkyy käsitetaiteessa, esim. Kimmo Sarjen ja Jari ja Mika Aalto-Setälän teoksissa.⁶⁰⁶ Toisaalta 1980-luvun puolivälin tienoilla myös kuvasitaation pohjalle rakentuvassa maalaustaiteessa alkaa näkyä muutosta sillä tavalla, että ironiaan asenteena aletaan ottaa etäisyyttä⁶⁰⁷ ja aiemmin ilmaisevaksi ja "vapaaksi" ymmärretty tekijyys alkaa muuttua narratiiviseksi, kerrotuksi, diskursiiviseksi kuvien kautta kriittisesti koostetuksi hahmotelmaksi. Näin esim. Caroline Pippingin maalauksissa.

1990-luvun alusta lähtien feministisen uuskäsitetaiteen vaikutteisiin risteytyy meillä jälkistrukturalistisen kieli- ja subjektiteorian käsitteitä, erityisesti Julia Kristevalta. Näitä käytetään sitten alkavan vuosikymmenen maalauksen tulkintaankin. Kristevan abjekti-käsitettä sovelletaan maalaustaiteeseen, ja maalauksellinen jälki aletaan tulkita subjektin raja- vertauskuvan mukaan. Abjekti on ensimmäinen käsitteistä, joilla maalauksellisuutta aletaan tarkastella ruumiillisen kokemuksen kautta. Tällä tavoin on mahdollista luopua 1980-lukulaisesta itseilmaisuu pohjaavasta tavasta perustella maalauksen merkityksiä.

Hyvin yleisesti sanoen näiden kaikkien seurauksena aiempi ironinen ja leikkisä asenne taiteen tyylien lainailussa alkaa nyt korvautua dekonstruktionistisella tai analyttisemmalla näkökulmalla, jossa huomioidaan taiteen tuottamisen historialliset, taloudelliset, institutionaaliset ja ideologiset ehdot modernistista taidenäkemyistä -- taiteen autonomiaa, alkuperäisen ilmaisun myyttiä ja maskuliinista tekijyyttä --

⁶⁰⁵ Rossi 1999, 242-243.

⁶⁰⁶ ks. Sakari 2000.

⁶⁰⁷ Pipping cit. Tarkka, Taide 6/88, s. 47.

ylläpitävinä piilorakenteina. Siinä missä konservatiivinen postmodernismi sulattaa merkkejä yhteen kierrättäen niitä irti historiallisista konteksteistaan ja ”semanttisista viittauksistaan” on kriittinen postmodernistinen asenne nimenomaan kontekstualisoivaa: taiteen käytännöt paikannetaan edellytyksiinsä, nostetaan näkyville piilovallan verkostot ja ideologiset mallit joiden ehdoin taidetta ja identiteettejä tuotetaan. Hal Fosterin sanoin taiteilijat alkoivat suunnata toimintaansa ”taiteen ja poliittisen ekonomin instituutioiden, seksuaalisen identiteetin ja sosiaalisen elämän representaatioiden risteykseen.”⁶⁰⁸

Voidaan puhua myös ”kehystävästä asenteesta”, sikäli kun Craig Owens tarkoittaa sillä huomion siirtämistä teoksesta ja sen tuottajasta teoksen ”kehyksiin”. Kehys tarkoittaa Owensilla sekä paikkaa jossa teos kohdataan että taiteen tuoton ja vastaanoton yhteiskunnallista luonnetta.⁶⁰⁹ Kriittiset postmodernistiset teokset (esim. Marja Kanervon näyttelytilojen raaputukset), painottavat joskus kehystämisen, tekstin (teoksen) ja sen kontekstin selväräjaisen erottamisen mahdottomuutta. Owensin mukaan useimmiten kehystä käsitellään kuitenkin taiteen tuottoa ja vastaanottamista määrittelevien, ympäröivien ja sisällään pitävien käytäntöjen verkostona. Näin ymmärrettynä kehys tulee lähelle Foucaultin diskurssin käsitettä,⁶¹⁰ ja tällä tavoin sitä myös tutkimuksessani käytän.

V.4.d) Uuskäsitetaide ja kehystävään-purkavaan strategiaan siirtyminen

1960-luvulta lähtien taiteen tekeminen on alettu ymmärtää diskursiivisena toimintana, joka on aina suhteessa ennaltaolemassaoleviin institutionaalsiin valtarakenteisiin (museo, galleria, taidekauppa), jakelun muotoihin ja kanaviin (näyttely, keräily, mainonta...), sekä taiteen ideologioihin (kaanon, autonomia, sukupuoli) ja taidehistoriallisiin konventioihin (taidelajit, genret...). Vaikka tunnetuimmassa muodossaan nämä kysymykset ovat nousseet esille viime vuosikymmenien yhdysvaltalaisessa käsitetaiteessa, voidaan suunnan edeltäjinä ja aloittajina pitää eurooppalaisia taiteilijoita 1960-luvun lopulta lähtien, mm. Daniel Burenin

⁶⁰⁸ Foster 1989, 260.

⁶⁰⁹ Owens 1988, 7.

"maalauksen kriittistä käytäntöä", Marcel Broodthaersin näyttelyinstituutiota analyysoivia projekteja tai Hans Haacken taiteen ja talouselämän yhteyksiä käsitteleviä teoksia.

Näitä teemoja kehiteltiin yhdysvaltalaisessa 1970-80-lukujen käsitetaiteessa, jonka taustalla oli ranskalaisen jälkistrukturalistisen teorian, Lacanin, Derridan ja Barthesin vaikutus USA:ssa 1970-luvulta lähtien.⁶¹¹ Erityisesti Hal Foster on korostanut amerikkalaisten taiteilijoiden asemaa varhemman käsitetaiteilijasukupolven työn jatkajina.⁶¹² Alex Alberro (1999) puolestaan on ryhmitellyt amerikkalaisen uuskäsitetaiteen suuntauksia. Hänen mukaansa esim. Louise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum ja Richard Prince pyrkivät alkuperäisen tekijyyden ja taiteen auraattisen läsnäolon kritiikkeihin tutkimalla taiteen autenttisuuden ja alkuperäisyyden merkityksiä suhteessa niin museoon ja galleriaan kuin taidehistoriaan ja mainontaan kulttuurisen tuotannon ennalta määriteltynä paikkoina.⁶¹³

Toiseen ryhmään kuuluvat puolestaan mm. Jenny Holzer, Victor Burgin, Mary Kelly ja Barbara Kruger. Heillä esiintyy samankaltaista alkuperäisyyden kritiikkiä mutta yhdistettynä subjektin muotoutumisen tutkimiseen. Subjekti nähdään kielen kautta rakentuvana, ja kieli sosiaaliin käytäntöihin kietoutuneena hallinnan ja kontrollin välineenä, diskurssina. Ideologinen subjektiviteetti on aina jo muotoutunut kielen kautta. Alberron luokittelu on kuitenkin sikäli yksioikoinen, että hän kuvailee diskursiivisesti rakentuneet merkitykset pakottaviksi, niin että "ennaltamäärätyt käyttäytymismallit" ja "yksilösubjektin romahdus" tekisivät mahdottomaksi tekijän toimijuuden ja poliittisen puuttumisen ikään kuin diskursiivinen valta olisi täysin determinoivaa eikä sen analyysi tms. olisi vastarintaa.⁶¹⁴ Hän siirtää poliittisen toimijuuden kolmannen ryhmän "itsemääräämiseen ja kommunikaatioon" tähtäävien taiteilijoiden (Martha Rosler, Allan Sekula...) huoleksi ja jättää huomiotta kriittisen työn, jota esim. toisen ryhmän postfeministiset taiteilijat ovat nimenomaan pyrkineet tekemään: kaksoiskoodauksen kautta työskentelyn, diskursiivisen vastarinnan, merkitysten purun, uudelleenkirjoittamisen jne... Esimerkiksi Mary Kelly pyrki *Post-*

⁶¹⁰ Sama. Owensin teksti Teoksesta kehykseen eli onko elämää tekijän kuoleman jälkeen julkaistiin Taide-lehdessä 1/88.

⁶¹¹ Pulkkinen 1991, 124-125.

⁶¹² Foster 1989, 261.

⁶¹³ Alberro 1999, xxviii.

Partum-Documentissaan hahmottamaan toisenlaista (mm. diagrammaattista ja jälkien ja indeksien kautta muodostuvaa) tapaa esittää äidin ja lapsen suhdetta kuin ikoninen kuva, jonka hän näki palautuvan perinteiseen objektivoivaan naiskuvaan.

Uuskäsitteelliseen ja diskursiiviseen taidenäkemykseen siirtyminen voidaan ajoittaa 1980-luvun puoliväliin. Eija-Liisa Ahtila ja Maria Ruotsala aloittivat Vapaassa Taidekoulussa opitun modernistisen maalauskäsitteen, alkuperäisyyden, autonomian, ilmaisun sekä maskuliinisten, avantgardististen arvojen kritiikin postfeministisestä, purkavasta näkökulmasta. Esikuvina olivat amerikkalaiset uuskäsitetaiteilijat Kruger, Holzer, Levine, Lawler ja Cindy Sherman. 1986 Nuorten näyttelyssä pantiin esille *Muistomerkki*-teos, jonka mukaan ”Intuitio, ekspressio, originaalisuus” olivat kuolleet elettyään vuodet 1832-1979. Se toimii käsitetaiteena vielä modernistisen taidemanifestin tyylissä, menneen kiellon kautta, mutta taiteilijat olivat ensisijaisesti kiinnostuneita taiteen institutionaalisista ehdoista ja sukupuolittuneista merkityksistä. Ahtilan ja Ruotsalan varhaistyöt muodostavat Suomessa yhden siirtymän taidestrategiaan, joita Hal Foster kutsuu ”uusavantgardistiseksi”. Uusavantgardististen teosten kriittisyys ei Fosterin mukaan olisi enää provokatiivista kuten modernismissa, jossa vallitseva taidemääritelmä haastetaan, vaan järjestelmän kehystä analysoivaa ja sen merkityksiä purkavaa.⁶¹⁵ Varhemman käsitetaiteen avantgardehan toteutui Suomessa lähinnä vaihtoehtogallerioiden ja -tapahtumien muodostamassa väljässä ”anti”-kontekstissa. Nyt pureuduttiin institutionaalisen taidevallan kanonisoivaan kehykseen.

Maria Ruotsala totesi 1987 -- kerrottuaan ensin omaksuneensa Vapaassa Taidekoulussa hyvin abstraktismin maskuliiniset arvot -- maalaustaiteen avantgardismista:

”...nuoren naisen oppositioasema on kuitenkin paljon pysyvämpi kuin vastakulttuuria edustavan avantgardistisen miestaiteilijan. Naisen kohdalla ei ole kysymys pelkästään taiteen muotojen kyseenalaistamisesta jollain uudella ismillä. Kyse on jostain muusta kuin muotojen muuttelusta. Nuorella miehellä on sukupuolensa perusteella

⁶¹⁴ sama, xxviii-xxix.

⁶¹⁵ Foster 1996, xi, 17, 20.

mahdollisuus periä valta ja valtaa pitävät miehet pönkittävät sitä hakemalla muista miehistä seuraajia itselleen.”⁶¹⁶

Modernismin arvojen kritiikki alkoi siis avaamalla perinteisen avantgarden konventio, instituutioksi muuttunut kapina, jonka kautta miestaiteilija saapui uskottavaksi toimijaksi taiteen kentälle. Eija-Liisa Ahtila oli asettanut 1986 näytteille ”identtisiä toisintoja tunnetuimpien amerikkalaisten 1950-60-luvun miesmaalarien tutuimmista teoksista” Sherrie Levinen omimismaalausten tapaan. Ahtilan 1988 töistään kirjoittamassa tekstissä ilmenee suoraan siirtymä maalauksen sisäisistä arvoista kehyksellä työskentelyyn:

”Olen tietoinen täällä edelleen kyseenalaisin perustein vallitsevasta abstraktin maalauksen käsittämättömästä arvostuksesta ja sen nauttimasta kunnia-asemasta. Abstrakti maalaus on valmis, harkittu syvä, ankara, vahva, ts. osoitus syvällisestä paneutumisesta taiteen kieleen ja korkeamman, arkitodellisuutta ylemmän asteen saavuttamisesta. Se oli myös merkki tekijän kypsyydestä sekä vaihdannan systeemissä laatumerkinnällä varustettu esine.”

...”Haluan tehdä tauluja, jotka eivät ole itseilmaisua...mikään mikä näissä pikku tauluissa on, ei ole kiinnostavaa. Kehysten sisäpuolella on vain ’tyhjää’ mutta se mahdollistaa oivallisesti kaikkien kehysten ulkopuolisten verkostojen esiintulon ja esittelemisen. Jättämällä tarjoamatta kehyksen sisäpuolisen pikku viihteen toivon voivani pakottaa katset kehyksen ulkopuolelle.”

”...Modernistinen kuva sen paremmin kuin mikään muukaan kuva ei ole alkuperäinen, läpinäkyvä, vaan viittaa itsensä ulkopuolisiin järjestelmiin, jotka taas viittaavat itsensä ulkopuolisiin järjestelmiin koskaan saavuttamatta alkuperäistä merkitystä. Myös modernistinen maalaus on kopio, se kopioi ja uudelleentuottaa merkityksiä vailla alkuperäisyyttä.”⁶¹⁷

⁶¹⁶ Ruotsala, cit. Rouhiainen 1987. ”Taiteellisuuden harhat eli lyhyt johdanto machojen ura-avantgarden kritiikkiin.” Taide 4/87.

⁶¹⁷ Ahtila, Originaali ja kopio, Taide 1/88, 12-15.

Ahtila tuo esiin myös teoksen intertekstuaalisuuden ja tekijäsubjektin alkuperäisyyden kritiikin ohjelmallisella tavalla, tehden selkeän eron tyylipluralistisessa maalauksessa harrastettuun tekijän vapaan ilmaisun tai valinnan korostamiseen. Läpi tulee bartheslainen näkemys tekijän kuolemasta ja tekstin/katsojan syntymästä. Hän siteeraa Levineä:

”Katsoja on muistilevy, jolle kaikki maalauksen muodostavat lainaukset painetaan muistiin ilman että yksikään niistä häviää. Maalauksen merkitys ei ole sen alkuperässä vaan määränpäässä. Katsojan syntymän täytyy tapahtua maalarin kustannuksella.”⁶¹⁸

Ominismaalaukset ja näyttelyinstituutiokritiikki olivat Ahtilalle ja Ruotsalalle vain välivaihe mediataiteeseen siirtymisessä ja käsitetaiteen tematiikassa. Vapaan taidekoulun abstrakti modernismi sukupuoli- ja autonomiaideologioineen muodosti heille irrottautumispinnan, jossa maalaus välineenä voi toimia vain reliikkinä menneestä, vanhentuneen ideologian välikappaleena. Tämä asenne korvautuu 1990-luvun kuluessa diskursiivisella maalaustaiteella, jossa modernistisen abstraktin maalauksen edellytykset pannaan kontekstualisoinnin kohteeksi.

V.4. e) *Subjektin diskursiivinen tuotto*

1980-luvun puolivälissä kriittistä tai uuskäsitetaiteen strategioita muistuttavaa työtä tehtiin orastavasti myös maalaten, maalauksellisen sitaattimaalauksen pohjalta. Tyylipluralistinen maalaus oli tarjonnut Suomessa ensimmäiset välineet puhua kuvan intertekstuaalisuudesta, siitä miten taiteilija tuotti identiteettiään kuvan merkkien kautta. Myös katsojan syntymä kuvan lukijana artikuloitiin alustavasti tässä kontekstissa. Siinä missä puhtaaksiviljelty abstraktismi näyttäytyi loppuunkaluttuna ja sovinistisena, tarjosi ekspressiivinen, maalauksellinen maalaus väljemmät figuratiiviset mahdollisuudet sekä kautta 1980-luvun jatkuneen naisten vahvan tekijyyden perinteen. Tässä mielessä onkin tyypistävää kutsua 1980-luvun maalauksellista sitaattimaalausta meillä pelkästään ”konservatiiviseksi”. Sen pohjalta lähtee nyt naismaalarien

⁶¹⁸ Sama.

tekijyyden problematiikkaa edelleentöistävä haara, jonka tavoitteet voi nähdä samansuuntaisina uusikäsitetaiteen luomille kysymyksenasetteluille. Tekijäsubjekti aletaan ymmärtää kriittisesti reflektoituna, taidehistorian kaanonin, roolien ja ideologioiden diskursiivisena tuotteena.

Tästä ilmiöstä puhutaan 1990-luvun alussa ”uutena käsitteellisyytenä”, mainitaan esim. että maalarit ja kuvanveistäjät ovat alkaneet korostaa teosten ”ideasisältöä” ”puhtaan” visuaalisen tai tilallisen hahmottamisen rinnalla. Esim. Tarja Pitkäsén maalauksissa värin katsottiin muuttuneen ”tunnetilaksi, joka viittaa käsitteellisesti henkiseen ja immateriaalisempaan maailmaan.”⁶¹⁹ On kuitenkin vaikea erottaa tulkintaa modernismin retoriikasta. Uusekspressiivistä maalausta katsotaan kuitenkin seuranneen kirjallisempi, tutkivampi tai tiedostavampi maalaamisen tapa, jossa työskentelyn tunnelähtökohtia ei kielletty, mutta äärisubjektiivisuuteen otettiin etäisyyttä mm. ironian keinoin. Caroline Pippingin teokset mainitaan esimerkkinä suuntauksesta: niissä yhdistyy ”luettavuus, taidehistoriatietoisuus, henkilökohtaisuus ja ihmissuhteiden vertauskuvallinen käsittely.”⁶²⁰ Suunnan edeltäjänä voi nähdä myös Olli Lyytikäisen 1970-80-luvun alter ego-maalaukset. 1990-luvun alun modernistis-tyylipluralistinen käsitearsenaali (ideasisällön ja visuaalisen erottaminen, ironian korostaminen) ei kuitenkaan tavoita maalausten merkitysmahdollisuuksia vaan tulkintaan tarvitaan jälkistrukturalistisia käsitteitä.

Suuntauksen aloittajana voi pitää Caroline Pippingiä ja hänen 1980-luvun loppupuolen kuvissaan alkavaa viitteellisen omaelämäkerrallista maalaamisen tapaa, jossa kuvia voidaan lukea vuosien kuluessa aukikeriytyvänä vertauskuvallisena minäkertomuksena. Pipping totesi maalauksistaan 1988:

”...ne ovat tavallaan peilejä, joissa peilaan alter egoani. Kun piirrän omaakuvaa tunnen olevani luoksepääsemätön, rajattu ja suojattu. Nämä heijastuskuvat ovat toivekuvia suojaamattomasta minästä.”⁶²¹

⁶¹⁹ Rossi & Kivirinta 1991, 32.

⁶²⁰ Rossi & Kivirinta 1991, 74.

⁶²¹ Pipping, cit. Tarkka, ”Kaksoisvalotuksia”. Taide 6/88, 47-

Hän kieltää myös, että kuvat olisivat postmodernia ironiaa vaan ”samastusta, lupa itsepaljastukseen”.⁶²² Maalaamisen motiivina oli ”tarve löytää perusta itsensä ilmaisemiselle omassa ajassaan.”⁶²³ Hän korosti 1987 myös katsojan osuutta: ”Maalaukseni ovat eräänlaisia ajatuskollaaseja tai luonnoskollaaseja. Haluan että kuvani ovat katsojalle haaste, vaativat katsojalta ponnistusta.”⁶²⁴ Pippingin lausunnosta ilmenee 1980-lukulainen sitaattitaiteen tendenssi rakentaa identiteettiä merkkien kautta ja korostaa katsojan osuutta lukijana. Hänen käsityksensä minuudesta ei ole ilmaiseva suorassa maalauksellisessa merkityksessä, jossa taiteilijan tunnetilojen ajatellaan kirjautuvan suoraan maalausjälkeen (perinteinen ekspressiivisen maalauksen biografisuus). Minuus ei ole myöskään ironinen roolileikki, ”mitä tahansa”, vaan edelleen omaelämäkerralliseen itseen kiinnittynyt. Taiteilija haluaa paljastaa jotain itsestään kuvassa. Käsitys itsestä on perustavasti välittynyt, toisen kautta ”kirjoitettu”.

Nähdäkseni Pipping pyrkii maalauksissaan sitaattitaiteen omimisieologiaa perusteellisempaan tekijän roolin uudelleenpohdintaan kerronnan subjektina, narratiiviseen autobiografisuuteen, johon kietoutuu myös feminististä sävyä. Maalausten kerronnan samastusten ja häipyvyyksien logiikasta voi löytää kriittisen, eron kautta asettuvan suhteen tiettyihin miehisiin taiteilijaesikuviin ja äitiyden ihannekuviin, joihin viitataan sitaattimateriaalin keinoin. Pippingin tapa ymmärtää minuus, jossa se neuvotellaan ajan kuluessa kuvien peilissä ja tiettyjen magneettisten esikuvien vedossa, päällekkäisin ääriviivoin, katkoen, leikaten, on tulkittavissa mm. Lacanin subjektiteorioiden peili- ja erokäsitteiden (pikku a) kautta.

Pippingin 1990-luvun maalaukset problematisoivat kuvakerrontansa rakenteen ja etenemisen tavoilla, jotka voidaan kytkeä autonomisen keskeissubjektin kritiikkiin. Myös Heli Hiltusen ja Tarja Pitkäsen tuotantojen väljiä autobiografisia viitteitä voitaisiin tarkastella kriittisessä suhteessa 1990-luvulla usein toistettuihin ajatuksiin myöhäismodernista minän narratiivisuudesta ja identiteetin tietoisesti reflektoidusta sosiaalisesta tuottamisesta, minäkertomuksen ykseyden ja jatkuvuuden vaateesta.⁶²⁵

⁶²² Sama.

⁶²³ Rossi & Kivirinta 1991, 74.

⁶²⁴ Pipping, cit. Rossi & Kivirinta 1991, 71.

⁶²⁵ Esimerkiksi Anthony Giddens on esittänyt miten minän refleksiivinen tuottaminen korvaa myöhäismodernissa aiemman modernin universaalit edistysshaaveet. Jälkikapitalistisessa yhteiskunnassa jokainen on velvollinen tekemään itsensä, tuottamaan jatkuvaa minäkertomusta esim. työhistorian

Hiltusella kuvan sumeudet, kerronnan toistot ja katkot ovat myös suoraan liitettävissä ruumiin muistin, kieltä edeltävän ym. käsitteisiin, joita voi tulkita jälkistrukturalismin näkökulmasta kohti 1990-lukulaisia ruumiillisuutta hahmottavia merkityksiä, haptista näkemistä jne... Tälläkin tavoin teoksissa voi nähdä sukulaisuutta postfeminismin projekteihin, vaikka tekijät eivät olisikaan olleet teoriasta suoranaisesti kiinnostuneita. Jälkistrukturalistisia käsitteitä voidaan käyttää apuna hahmotettaessa miten teoksissa autonominen subjektikäsitys murtuu sikäli kun niissä kieltäydytään tarkastelemasta ruumiillista ja psyykkistä minää erillisinä.⁶²⁶

Maalausten tematiikka on siis edelleen omaelämäkerrallista, joskin kriittisesti problematisoituna. Barthesilaisesta tekijän kuolemasta ei siis voida puhua samassa mielessä kuin mihin Ahtilan ja Ruotsalan uskäsitetäiteessä viitattiin. Hiltusen ja Pippingin teoksista voitaisiin puhua enemmänkin vaikkapa (taiteilija)subjektin prosessuaalisena tuottona. Tätä näkökulmaa voidaan pohjustaa Kristevan subjektiteorialla, jossa symboliset, kielelliset sekä semioottiset, kieltä edeltävät merkitykset elävät samanaikaisesti ja subjekti on tekstiä tuottaessaan (maalatessaan) prosessinomainen, liikkeessä, ei valmiina olemassa sitä ennen eikä tietoinen tavoitteestaan.⁶²⁷

V.4. f) *Abjektista alkaen: subjektiteoriasta ruumiillisuuteen*

Hieman yllättävästi "ruumiillisuus" ei näytä esittäneen suurta osaa 1980-luvun maalaustaiteen tulkinta-arsenaalissa. Yleensä 1980-luvun kansainvälistä "uutta maalausta" oli perusteltu yksioikoisen järki-tunne-distinktion kautta paluuna ruumiillisuuteen käsitetaiteen ja minimalismin älyllisten arvojen jälkeen. Maalauksellisuus liitettiin tuolloisessa suomalaisessa taidediskurssissa kuitenkin vapaaseen itseilmaisuuksiin tai uustyylinä vapaaseen risteilyyn kuvataiteen ja populaarikulttuurin interteksteissä. Korostettiin kuvan kielenomaisuutta ja luettavuutta. Maalauksellisuuden yhteydessä puhuttiin kyllä useinkin

kautta. Yhtenäisen, kehityskertomuksen mallia seurailevan omaelämäkerran ajatus on kuitenkin nähty maskuliinisena subjektin koostamisen tapana.

⁶²⁶ ks. Pulkkinen 1991, 138.

⁶²⁷ Pulkkinen 1991, 124, 130.

sensuaalisuudesta, seksuaalisuudesta ja "sensaatioista".⁶²⁸ 1980-luvulla termit liittyivät kuitenkin vielä maalauksen perinteiseen laatu- ja tunneretoriikkaan.

Sensuaalisuuspuheet muodostavat kuitenkin siltaa 1990-luvun käsitteellisempään aisti- ja sukupuolidiskurssiin.

"Ruumiillisuus" voi tarkoittaa maalauksessa montaa asiaa teoksen fyysisistä piirteistä ja maalarin kädenjäljestä aina katsojan ja tekijän aistisiin kokemuksiin. Suomessa 1980-luvulla uusekspressiivisten maalausten periaatteessa ruumiilliseen skaalaan liitettävissä olevat ominaisuudet kuten suuri koko, "raaka" materiaalinkäsittely ja materiaallinen runsaus saatettiin nähdä maskuliinis-herooisina ja maalauksellinen maalaus ylipäättään maskuliinisena tekotapana tekijästä riippumatta.⁶²⁹ Töitä tulkittiin perinteiseen tapaan purkautumisena, sisäisen ulkoistamisen kautta: miestaiteilijoiden ekspressiivisyys tulkittiin "väkivaltaisuuden ulosmaalaamiseksi, ahdistukseksi, väkivallaksi, seksuaalineuroottisuudeksi ja murrosikäisyyteen taantumiseksi."⁶³⁰ Maalausten "ilmaisullisuus" saatettiin kuitenkin liittää myös naistekijyyteen ja al-arvottaa se: ilmaisullisuus nähtiin silloin liioiteltuna ja pateettisena.⁶³¹ Maalauksellisuus tai aineellisuus sai näin polarisoituja, sukupuolitettuja merkityksiä mutta suoranaisesti ruumiillisuudesta maalauksen puitteissa ei keskusteltu.

Ruumiillisuutta oli toki pohdittu 1980-luvulla suomalaisessa taidepuheessa, mutta enemmän "vaihtoehtoisten" taidemuotojen, kuten maataiteen kontekstissa. Käsitteelle annettujen merkitysten suhde maalaustaiteessa vallinneisiin modernistisiin, maskuliinisiin arvoihin oli kriittinen, erottautuva, feminiininen. Leena-Maija Rossin mukaan fyysisyyden korostuksesta tuli näin tietoinen modernismin diskurssista erottautumisen keino.⁶³² Ruumiillisuutta perusteltiin (taiteessa yleensä) mm. "naisellisen, elämää säilyttävän, vaalivan" suhteen kautta. Ajateltiin, että ruumiillisuuden kautta yksityinen ja yleinen yhdistyvät ja kirjoitettiin "teoksen teosta ruumiillisin termein niin että se voidaan kokea ruumiin kautta ruumiilla". Tämä

⁶²⁸ mm. Mari Rantanen, Puritanismin aika on ohi. Taide 3/87. Leena Luostarinen kertoi haluavansa maalata sensaatioita, "sanan kaikissa merkityksissä".

⁶²⁹ Rossi 1999, 168, 177.

⁶³⁰ sama, 170-171.

⁶³¹ Sundell 1985, cit. Rossi 1999, 164.

⁶³² Rossi 1999, 166.

yhdistettiin sitten ekofeministiseen äiti maa-ideologiaan, ajatuksiin feminiinisestä syklisyydestä vastakohtana rationaalis-maskuliiniselle, lineaariselle ajattelulle.⁶³³

1980-luvun lopussa kuitenkin puhe ruumiillisuudesta saapuu myös maalaustaiteen kontekstiin postfeministisen ja jälkistrukturalistisen teorian kautta. "Ruumiillisuus" ei tarkoita niinkään fyysistä kehoa, vaan se liitetään nyt esikielelliseen, abjektiin, äidin ruumiiseen, esisubjektiiviseen kokemukseen jne. Siitä tulee ero- tai rajakäsite, minän ja kielen "toinen". Erityisesti Gertrud Sandqvist toi lacanilaisten ja kristevalaisten teorioiden kautta esiin naissubjektin moninaisuutta: hän kirjoitti esim. Georgia O'Keeffen teoksista "kielenvastaisena kapinana":... "naisellinen kielessä voi olla olemassa vain naamiona, kysymyksenä, määrittelemättömänä."⁶³⁴ 1990-luvun alusta lähtien Lacanin ja Kristevan käsitteitä sovellettiin nimenomaan maalaustaiteen maalauksellisuuden tulkintaan. Modernistisessa abstraktismissa tärkeät maalaustaiteen mykkyyyden tai ylevän ilmaisemattoman ideat alettiin tulkita jälkistrukturalistisen teorian ehdoin suhteessa sukupuoleen ja kieleen: naisellinen määrittelemätön, kieltä edeltävä, "maalauksen naisellinen tila"... Femininiiseen liitetyillä merkityksillä ryhdyttiin uudelleenkirjoittamaan maalaustaiteen modernistista maskuliinista ideologiaa. 1990-luvun kuluessa jälkistrukturalismista periytyvän olemuksellisten ja sisäisten merkitysten kritiikin voi nähdä laajenevan mm. modernismin välineajattelun dekonstruktioon, puhutaan vaikkapa maalatuista kuvista autonomisen ja omaehtoisen maalauksen sijasta.⁶³⁵

Ylipäättään teorian ja taiteenteon, maalaamisen ja tekstin suhteet tiivistyvät. Taidekriitikoiden ja maalareiden läheinen vuorovaikutus selittää osin diskursiivisen maalauksen syntyä Suomessa. Esim. Nina Roosin ja Marianna Uutisen uran varhainen vaihe eteni dialogisessa suhteessa Gertrud Sandqvistin ja Rita Roosin jälkistrukturalisten käsitteiden tulkintoihin. Vaikka Nina Roos kiistää suorat yhteydet teoreettisten vaikutteiden ja työnsä välillä, hän on kuitenkin ollut tietoinen siitä millaiset käsitteet hän on tahtonut sulkeistaa tekemisestään. Heti 1990-luvun alusta lähtien oli laajemminkin nähtävillä, miten psykoanalyttisen teorian vaikutteet olivat alkaneet sisäänkirjoittautua maalauksiin, pinnallisemmin tai eksplisiittisemmin. Tämä

⁶³³ ks. Rossi 1999, 148.

⁶³⁴ Sandqvist, cit. Rossi 1999, 159.

⁶³⁵ Kreuger 2001, 10.

näkyi myös Heli Hiltusen tai Hannele Kumpulaisen teoksissa, tekijöillä joilla ei ollut yhteyttä ohjelmallisesti teoreettisiin kirjoittajiin.

Julia Kristevan abjekti-käsite oli 1990-luvun alussa tärkeä maalaustaiteen merkitysten siirrossa tekstuaalis-ruumiilliseen suuntaan. Gertrud Sandqvist lanseerasi käsitteen Siksi-lehdessä 1990.⁶³⁶ Abjekti tarkoittaa Kristevalla subjektin ja objektin välistä rajatilaa, jossa lapsi ensi kertaa kokee orastavaa erillisyyttä äidin ruumiiseen, johon hän siihen mennessä on ollut symbioottisessa suhteessa. Se koetaan ruumiillisena kuvituksen tunteena ja inhona sekä käänteisesti koston pelkona, oman ruumiin murskautumisen kauhuna.⁶³⁷ Sandqvist kuvailee abjektia ”määräävän ja määrätyn siirtymävyöhykkeenä, joka primitiivisimmässä muodossaan ilmenee pahoinvointina suhteessa ruokaan, rintamaitoon...Tässä symbioosiin ilmestyvät ensimmäiset säröt.” ”...Olemme alueella jossa isän laki ei ole samastuksen vaan halun kohde; olemme kieltä ennen, ennen aikaa. Täällä abjekti yhtyy ylevään.”⁶³⁸ Abjekti on siis ruumiin ja psyyken rajalle ja ääritiloihin viittaava käsite, sen ala on fyysinen, tunnullinen, kuvottava, ei sanoin ilmaistava. Se on suomalainen paralleeli Hal Fosterin *Return of the Real*-teoksessaan (1996) kuvaamille 1990-luvun taiteen ilmiöille, joissa ruumiillisilla merkityksillä tehdään eroa 1980-luvun taiteessa vallineeseen tekstuaalisuuden ja simulakraalisuuden korostukseen. Fosterin mukaan ”reaalinen palaa ensin traumaattisena”, siis vastenmielisenä ja esityksen tuhon kautta.

Sandqvist liittää abjektikäsitteen kuitenkin tunnullisuutta laajemmin merkitysten kahdentumiseen ja esittämiseen, erityisesti naistaiteilijan itsensä esittämiseen: ”teatraalisuus tuo joustavan elementin asetettuihin rooleihin ja asemiin...”⁶³⁹. Abjekti yhdistetään myös hysteriaan ja Lacanin peilivaiheeseen sekä laveammin Duchampin ja feminististen uskäsitetaiteilijoiden ironisiin esittämisstrategioihin: ”ironia, homonyymit, peilit, valepuku, verhoutuminen – tämä samanaikainen etäännyminen ja perustan hylkääminen kielen kautta, joka on mahdollista jos samanaikaisesti haluamme ja hylkäämme kielen ja lain, maskuliinisen fiktion merkin.”⁶⁴⁰ Abjekti yhdistetään siis jälkistrukturalismin tai dekonstruktion kaksoiskoodauksen strategiaan, vallitsevien

⁶³⁶ Sandqvist, ”Abjekt”, Siksi 3/90, s. 3-14.

⁶³⁷ ks. Kristeva, Powers of Horror, passim.

⁶³⁸ Sandqvist, s. 3.

⁶³⁹ Sama, 3.

⁶⁴⁰ sama, 13-15.

merkitysten ja rakenteiden käyttöön ja samanaikaiseen purkuun. Abjektiivisuutta tällä tavoin hyödyntäviä taiteilijoita ovat Sandqvistin mukaan Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Bloom, Barbara Kruger, Louise Lawler, Rosemarie Trockel, Ingrid Orfali ja Rebecca Horn. Lopuksi käsite ympätään vielä hyvin laajaan metaforiseen rekisteriin: ”alue, raja, läpikäytävä, perversio, perverssiys, ekstaasi, ilmestys, kauhu, fanaattisuus, ...intiimiys, imitaatio, ympyrä, spiraali, ei-kenenkään-maa-ei-missään.”

641

Abjektikäsitteen alla käsiteltiin sitten Marianna Uutisen ja Nina Roosin maalauksia. Artikkelit ovat tärkeitä siksi, että jälkistrukturalistisia käsitteitä käytetään nyt ohjelmallisesti maalauksen maalauksellisuuden ja ”määrittelemättömyyden” hahmottamiseen. Aiemmin Eija-Liisa Ahtila oli käyttänyt dekonstruktionistista strategiaa modernismin maalauksen autonomian ja esteettisyyden purkuun. Abjektilla modernismin ylevä-tyyppiset merkitykset pannaan kuitenkin pikemminkin jälleenkäsitteilyn kohteeksi. Tätä voi ajatella samansuuntaisena Pippingin maalauksissa alkaneelle tekijäsubjektin prosessuaaliselle tuotolle, jossa jälkistrukturalismin vaikutteita käytetään modernismin uudelleentulkintaan eikä maalauksen loppuunkäsittelyyn kuten uskäsitetäiteessä.

Marianna Uutinen totesi töillään olevan dekonstruktionistisen lähestymistavan ja kertoi Baudrillardin teemojen, simulaation, hyperreaalisen ja alkuperäisyyden kuoleman inspiroineen. Hän totesi käyttävänsä teorioita, ei kuvittavansa niitä: ”kirjojen ja itsen dialogi” oli tuntunut olennaiselta Kuvataideakatemian jättämän tyhjyyden jälkeen.⁶⁴² ”Taiteeni ei ole suoraa itseilmaisua, mutta toivon että kokemuksen – epämääräinen tila, subjektin hajaantuminen – on tajuttavissa lopputuloksesta.”⁶⁴³ Tässä näkyy, ohjelmallisemmin kuin Pippingillä, maalauksen itseilmaisuvtauksuvan korvautuminen subjektin rajaa käsittelevällä psykoanalyttis pohjaisella perustelulla. Uutinen toteaa myös: ”muodollisesti olen hyvin sitoutunut modernistiseen traditioon, mutta suhteeni siihen on epävakaa.” Hän kuvailee miten hän käyttää feminiiniseen

⁶⁴¹ sama.

⁶⁴² Uutinen, cit. Sarje 1990. Siksi 3/90, 20-21.

⁶⁴³ sama.

viittaavaa, arkista ja pornahtavaa ainesta, keittiöpursottimella maalaamista ym. klassis-modernistisen maalauksen maskuliinis-herooisen kuvakieliopin horjutukseen.⁶⁴⁴

Gertrud Sandqvist puolestaan nimitti Nina Roosin töiden maalauksellisia volyymeja "feminiiniseksi tilaksi" sekä tulkitsi niitä abjektiuden suuntaan, subjektin ja objektin välisyytenä. Roos itse korosti maalaustensa fyysisyyttä, "haluan siepata kuvan fyysisen sensaation kautta". Hän kertoi myös olevansa kiinnostunut postfeministisestä taiteesta, "koska se tuo isän, lain ja normin kyseen alle – laki ei ole enää absoluuttista – syntyy liikkuvuutta, muutoksen mahdollisuutta."⁶⁴⁵

Abjekti on alku käsitteille, jotka siirtävät maalaustaiteen merkityksiä ruumiillisen kokemuksen pohdintaan. 1990-luvulla aistimellisuudesta tuli kuvataiteen keskeisiä teemoja, ja sitä alettiin käsitteellistää jälkistrukturalismin ohella myös fenomenologisen teorian ehdoin: "maalauksen fenomenologia on jotain mikä ei käänny sanoiksi, se on kieltä edeltävää tai kielelle rinnakkainen maailma yhteismitaton kielen maailman kanssa".⁶⁴⁶ 1990-luvun puolivälissä fenomenologia ja postfeminismi vievät huomion myös ruumiin käytön, sukupuolen esittämisen suuntaan, siirrytään "dekonstruktioista kehon politiikkaan".⁶⁴⁷ Ylipäätään ruumiillinen selittäminen alkaa korvata 1990-2000-luvun taitteessa 1980-luvulla vakiintunutta ajatusta katsojasubjektista kuvan lukijana, merkityksen koostajana. Tekstuaalisuus saa rinnalleen kielen tavoittamattomissa olevan tunnullisuuden tutkimisen: maalausten painopiste siirtyy kuvan ja katsoja/tekijän välisen aistisen suhteen alueille.

⁶⁴⁴ sama.

⁶⁴⁵ Roos, cit. Sandqvist 1990. 'Dialogue between Nina Roos and Gertrud Sandqvist.' Siksi 3/90, s. 22-27.

⁶⁴⁶ ks. esim. Riikka Stewen, Hidas peili, Jaakko Pakkalan maalauksista. Taide 3/92, 22-27.

⁶⁴⁷ Ahtila, Taide 1/94; Lintinen, Taide 3/94; Saarikangas, Taide 6/94, Ilmaistu ruumiillisuus.

VI. Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan suomalaisessa maalaustaiteessa 1990-2002: Nina Roos, Tarja Pitkänen-Walter ja Jussi Niva

*VI. 1. Nina Roosin jälkikäsitteellisten maalausten tunnuista*⁶⁴⁸

Nina Roosin maalauksia on käsitelty paljon niiden monimerkityksisyyden, kielestä pakenevuuden, ”naisellisen tilan”, abjektin (subjektin ja objektin välilläolon) ja esittävästä merkityksestä pitäytymisen näkökulmista.⁶⁴⁹ Subtiiliutensa takia hänen teoksensa ovat erityinen haaste tulkinnalle. Pyrin avaamaan Roosin tuotantoon näkökulmaa, joka ei kiistä aiempaa tulkintatraditiota, mutta tuo siihen toivottavasti lisää tiheyttä ja sävyjä. Maalauksia voitaisiin kenties lukea modernistisen moniaistisuuden ajatuksen uudenaikaisena tulkintana *sens*-käsitteen kautta. Roos näyttäisi ottaneen käsiteltäväkseen greenbergiläisen formalismin sijasta varhaisemman Baudelairen, Mallarmén ja Kandinskyn aistien universumia ja synestesiasa kartoittavan modernismin linjan. Se riisutaan romanttisen symbolisuuden sisäisyydestä ja mystifikaatiosta ja tuodaan maalauspinnan ulottuvuuteen, katsojan tuntumaan.

Roosin 1990-luvun alun maalausten voi nähdä jatkavan ja purkavan eräitä modernismin maalaukselle määrittämiä tehtäviä: hän on todennut pyrkivänsä kuvattomuuteen, eroon kielestä ja esittämisen verkostoista.⁶⁵⁰ Roos sanoo hyväksyvänsä myös maalauksen tietyt ilmaisulliset rajoitteet, materiaalin, pinnan ja värin. Ratkaisevia ovat vivahde-erot, joita saa esille näillä rajallisilla keinoilla.⁶⁵¹ Hänen työnsä eivät kuitenkaan käsittele maalauksen pintavaikutelmia, vaan luovat aistillista tilallisuutta. Roos haluaa irrottautua maalauksen autonomiasta ja miehistä tekijyyttä korostavasta modernistisesta perinteestä.⁶⁵² Hänen teoksistaan onkin puhuttu pikemmin ”maalattuina kuvina” kuin maalauksina modernistisessä mielessä.⁶⁵³

⁶⁴⁸ Tämä artikkeli on ilmestynyt samalla nimellä mutta hieman suppeampana ja toisin jäsenneltynä Taidehistoriallisia tutkimuksia -sarjan osassa 26.

⁶⁴⁹ Esim. G. Sandqvist 1990, R. Roos 1994, Damianovich 1996, Nyberg 2001.

⁶⁵⁰ Nina Roos cit. Rita Roos 1994, 8.

⁶⁵¹ N. Roos 2001, 16.

⁶⁵² Sandberg 1998, 127.

⁶⁵³ Kreuger 2001, 10.

Roos on korostanut maalauksen merkityksen olevan perustavasti katsojasta riippuvainen. Katsoja kohtaa teoksen ruumiillisuutensa kautta. Maalauksissa on olennaista fiktiivisyys, jota Roos nimittää ”uudelleenkirjoittamiseksi.”⁶⁵⁴ Fiktiivisyys koostuu maalauksen efekteistä, eri kuvakulmista, tilan ja litteyden välisistä leikkauksista, valonheijastuksilla aikaansaaduista vaikutelmista, eräällä tavoin narratiivisista elementeistä.⁶⁵⁵ Roos käyttää usein läpikuultavaa pleksilevyä, joka voi olla myös himmeä ja takaisinheijastava esimerkiksi ripustuspaikan valosta riippuen. Syntyy heijastuva jatkuvuus esityspaikkaan ja katsojan tilaan. Hän maalaa sitten tätä monitahoista ”pintaa”, täyttää, ohentaa ja hahmottaa sitä ulottuvuudeksi jota jakaa, peittää, päällemaalaa ja viiltelee pintatason suhteen. Maalattaessa syntyvä ulottuvuus voi muodostaa esimerkiksi tila-aikavaikutelmia: tuolta tähän, pinnan läpi, tulee-menossa jne. Maalattu näyttää virtaavan hahmottomuudessaan tai heijastuksen kautta katsomistilaan, ja kuitenkin tämä on illusorista, silkkaa pinnan kuvastamista. Roos korosti 2000-luvun taitteen maalaustensa yhteydessä kuvan läpipäästävyyttä. Hän näki tämän vastakkaisena maalauksen perinteiselle ”visuaalisuudelle”, jossa materiaali pysäyttää jotain läpinäkyvyyden sijasta.⁶⁵⁶

Näkyvän tihentäminen kohti aistienvälisyyttä alkaa vuoden 1991 tienoissa tehdyissä maalauksissa. Maalausten psyykkinen ja fyysinen vaikutus alkaa perustua kosketettavuuden, liikevaikutelmien, maun ja tuoksun tuntuihin. Maalaussarjat kuten *Kädet*, *Kosketus käsissä* ja *Violetti väri* ovat viitteellisesti esittäviä kuten aiemmat teoksetkin, niissä on näistä polveutuvia hiuksiin ja karvaan vihjaavia tunnistettavuuden rajalla olevia aiheita. Maalauksissa esitetäänkin rajautumista ja tunnustelua (käsissä on jotain), mutta lisänä niistä huokuu Maurice Merleau-Pontyn ja Jean-Luc Nancyn *sens*: katsoja voi aistia tuntuna kämmenpohjan herkistymisen, mikä hedelmöittää visuaalisen esityksen. Maalaukset implikoivat näkyvän lisäksi epäsuoria pehmeiden, sileyden, liukumisen, karheuden, herkistymisen ja jakautumisen tuntuja, jotka luovat ”paksuutta” sinällään utuisen eteerisen esitykseen, ja ovat maalausten olennainen merkityssfääri visuaalisen reunalla.

⁶⁵⁴ Roos 2001, 10-11.

⁶⁵⁵ Sama, 11.

⁶⁵⁶ Sama, 13.

Elemaalarit ilmaisevat maalausjäljellä tunteitaan, manifestoivat maalaustekonsa liikkeitä, merkityksellistävät maalauksen materiaalit kirjaimellisella aineellisuudellaan, värin paksuudella, sävyillä, tekstuureilla jne. Roosin maalausten mieli syntyy kuitenkin “koskemisesta” Nancyn tarkoittamassa mielessä: siitä miten ne ilmentävät käsinkosketeltavuuden olematta materiaalisesti kovin taktiilisia. Niiden maalausjälki on eleetöntä ja väri “aineetonta”, ohuehkoa ja häipyvää. Roosin maalaukset toimivat epäsuorasti aistillisessa, niiden tarkoitus on tuottaa aistienvälisiä tuntuja näkyvän lisänä, silmälle ilmenevän kautta epäsuorasti vihjata esim. värinään, samettisuuteen, esiinpuhkeamiseen, silyteen, rapinaan....



Nina Roos: Kädet III, 1991. Öljy sinkkilevyllä. Nina Roos.

Nina Roos: Kosketus käsissä III, 1991. Öljy sinkkilevyllä. Valok. Studio Abacus.

Nina Roos.

Roos suosi koko 1990-luvun alkupuolen violettia väriä, joka sai sittemmin vastinparikseen oranssinkeltaisen. Värijärjestelmän komplementtiparien käytössä voi

nähdä viitteen värin kielellistämisen, readymaden traditioon, mutta Roos ei kuitenkaan pysähdy värikartan luokittelusysteemeihin. Väristä tulee Nancyn tarkoittama paikallisväri, se puhkeaa esiin maalauspinnoista tai suppiloituu sisäänpäin maalauksen volyyminä, värillä on paksuus, suunta, pursunta ja kermaisuus, se on Nancya mukaillen paikallisen vyöhykkeen vyöhyttämistä.⁶⁵⁷ Roosin tekijyys on juuri Nancyn tarkoittamaa maalatun volyymin jakamista, viiltämistä ja tiloittelua, näkyvän rajoilla tapahtuvaa aistienvälistä altistusta.

Kandinskyllä väri oli maalauksen synesthesian pääilmaisoin, sen sävyt ja arvot loivat sielullisia ja psyykkisiä ja fyysisiäkin vaikutelmia, soivat, olivat kirpeitä...⁶⁵⁸ Roosilla aistienväliset tunnut syntyvät maalatun volyymin tihenemisistä, avautumisista, viilloista, syvenemisistä. Aistienväliset vaikutelmat eivät viittaa mihinkään mystifioituun sielulliseen sfääriin, vaan ne ovat nimenomaan maalauksen mahdollisuuksien esillepanoa, jotain mitä voi näyttää juuri tai vain maalaamalla. Tämä esillepano ei kuitenkaan ole pelkästään visuaalista, silmää ruokkivaa, vaan aistienvälisiä tunteja, herkistystä, avautumista, leijuntaa, tihennystä, rypäldöitymistä, syvenevää täyteyttä, kieppumista.

⁶⁵⁷ Nancy 1996b, 17-18, 22.

⁶⁵⁸ Ks. Kandinsky 1981.



Nina Roos: Nimetön, 1995. Öljy akryylilevylle.

Valok. Jussi Tiainen. Nina Roos.

1990-luvun puolivälin nimettömissä kermaisen upottavissa maalauksissa ulottuvuudentuntu voimistuu. Maalauksia on periaatteessa kahdentyyppisiä, toisissa maalattu kellertävä volyyymi on enemmän tausta, johon pehmeät violetit rajautuvat ja kiertyvät. Toisissa maalauksissa taas volyyymi paksunee niin, että katsoja tuntee siihen vedetyn viillon *sensinä* eli maalaus “koskee” sisältäpäin. Nancyn mukaanhan tuntu ei sijoitu subjektin (katsojan) sisään, vaan *tuonne*, (tässä tapauksessa maalaukseen), jossa “tuntemattoman voi tulla tuntemaan”.⁶⁵⁹ Maalatun volyymin jakautumisen tuntu voi herkistää myös Irigarayn ”huulten” hipaisuna, tarttumista läheisempänä kosketuksena. Maalaus lietsoo katsojan “tuntematonta” aistienvälistä reserviä.

⁶⁵⁹ Lindberg 1996, 16.

Nina Roos on itse todennut teoksissaan “tavoittelevansa sisältäpäin nähtyä kuvaa” ja fyysistä tuntua omasta liikkeestä työn syntyessä.⁶⁶⁰ Ehkä *sens*-käsitteet auttavat pääsemään lähelle juuri tätä “mielen” rekisteriä.

Roos korostaa varjostuksella tai kovalla reunarajauksella toisaalta myös maalauksen faktista akryylipintaa, mikä erottaa kuvan tilallisuuden katsojan tilasta. Pintojen rajaukset ja volyymin leikkaukset luovat erillisyyden tunnun, tekevät viillon pleksipinnan kuvajaisten katsojaa kutsuvaan illusoriseen pehmeeseen. Roosin töiden yksi perusjännite onkin ilmeisyyden ja näennäisyyden, kiihdytyksen ja kitkan, paksuuden ja fragmentaarisuuden vastakkaistuntujen kärjistämisessä.

2000-luvun taitteen töissään Roos on hakenut muun muassa pyörteen, suunnan ja nousun tuntuja. Figuratiivinen aihe on palannut, kertovuus korostunut. Maalaamisen ajan (tietyt hetket) ja maalauksen ajan (ikuinen nykyinen) rekisterit kärjistyvät äärimmilleen. Tekeminen on elävää, vapaata liikettä kun taas maalausjälki on lopullisesti lukittu, kiinnitetty.

Scenarios-sarjan (2001) maalaukset esittävät eri näkökulmista maalin kiittoa, virtaa, kitkaa, hyytymistä ja äkkipysähdystä kuvapintaan, kuin valokuvan vangittua hetkeä. Aiheet ovat kepeän turistihenkisiä, pyramidit taustalla ja yhtä ikuisesti pysähtynyt maalivana edessä. Niiden voisi ajatella kommentoivan toimintamaalauksen spontaaniutta ja hetkellisyttä siten että maalausteon liikkeen rytmi ja vauhti pysähtyvät totaalisesti törmätessään pleksiin kuin kuvan sisältäpäin. Esittävät aiheet säästävät näitä vaikutelmia: auto kiittää, törmää maaliin, kiilaa pleksiin, kiipeilijä kiipeää ulos tai roikkuu alas kuvassa, niinkuin toimintamaalari liikehtii kuvapintansa yllä maalatessaan. Teosten kiihdytykset, kitkat ja kieputukset suistavat paikoiltaan perinteiset (strukturealistisesti hahmotetut) maalaustaiteen katsomisasetat, niin modernistisen vakaan pystysuoran katsojuuden kuin esim. *flatbed*-käsitteeseen sisältyvän maalaamisen maallisuuden ja vaakasuoran tilallisuuden. Maalattu tuntuu hyrräävän esitystilansa läpi, se kytkeytyy katsojan liiketuntuun, ja teosten katsomisesta tulee epävakaa, vaikeaa, huimaavaa.

⁶⁶⁰ Roos 1990, 23, 27.

Scenarios-sarjan teoksissa, kuten *Cliffhangerissa* pohditaan maalauksen fiktiivisyyttä, 'kerrontaa' myös valokuvan ja elokuvan suhteen. Nämä kuvan teknologiathan kaappasivat maalaustaiteelta sen illusionistisen tehtävän 1800-luvun jälkipuoliskolla. Nimenomaan liike oli ratkaisevassa roolissa maalaustaiteen aseman häpärtymisessä, koska liikevaikutelmaa simuloivat katselukojeet, panoraamat ja lopulta elokuva loivat verrattomasti vakuuttavamman todellisuusvaikutelman ja kerronnan mahdollisuudet kuin yhteen liikkumattomaan katselupisteeseen sidottu illusionistinen maalaus. Liikeilluusio elokuvassa perustuu havainnon hitaudelle: katsojan silmä ei ehdi erottaa editseen juoksevassa still-kuvien seurannossa yksittäisiä otoksia vaan havaitsee ne yhtenäisen liikkeen vaikutelmana. Tämä "silmänkääntäminen" johti modernin silmän valtakunnan, speaktaakkelin syntyyn: katsojan näköaistia voitiin stimuloida millaisilla tahansa keinotekoisesti tuotetuilla ärsykkeillä, ja katsojan mielestä tuli kuin valkokangas tai kirjoituslusta, loputtoman tuottava viihteen, hovin ja virtuaalisen hyödyntämisen alue.⁶⁶¹

Uudet liikkuvan kuvan kerrontatekniikat ottivat haltuunsa myös katsojan ruumiin. Walter Benjamin totesi miten "teknologia on alistanut ihmisaistit monimutkaiseen harjoitukseen".⁶⁶² Esimerkiksi panoraamaesityksen katselija sai käännellä päätään mekaanisen liikkeen tahdissa, sopeuttaa näkökykynsä ja ruumiinliikkeensä järjeistettyyn, standardoituun ja sarjalliseen seurantoon. Katsominen liukuhihnaistui, ruumis välineellistyi, ja tämän prosessin seurauksena syntyi moderni, periaatteessa tuottava ja tottelevainen katselija, jonka ruumiin liikkeet pelkistettiin harvoin toistuviin liikesarjoihin.

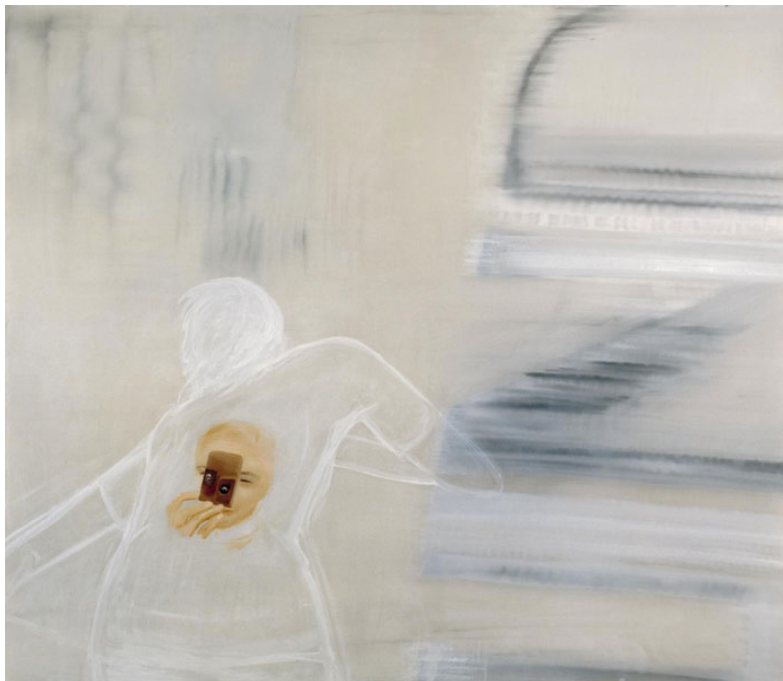
Roosin *Scenarios*- ja *Rotation*-sarjat "uudelleenkirjoittavat" liikkeen havainnon ja liiketuntuman välistä suhdetta. Siinä missä elokuva perustaa todellisuusvaikutelmansa ja kerrontansa silmänkääntöön instrumentalisoiden ruumiin, maalatun kuvan fiktiivinen liike kytkeytyy ruumiintuntumaan. *Rotation*-sarjassa (2001) kiidon ja huipistuksen tunnuille perustuu "tarina". Teoksessa *Fantasy of Escape* on viitteellinen dervissimäinen hahmo pleksin ja katsojan tilan kynnyksellä, tulossa kuvan lävitse. Hahmo tuntuu pyörivän kuvan kiitävistä kulisseista katsojan tuntumaan. Vatsanpohjainen kieppuva liiketuntu on samalla kuvan kertomuksen rytmi ja vauhti.

⁶⁶¹ Tästä prosessista ks. esim. Crary 1990.

Kerronta (tuolta-tähän) perustuu tunnulle, ei suoralle esitykselle, koska maalaukset koostuvat esittäivistä sirpaleista ja sisäkkäisistä aiheilmien katkelmista. Roos on todennut maalaustensa narratiivisuudesta:

“Maalauksissa olevan fiktiivisyyden avulla lähestymme ruumiillista ja etäännyimme kertovasta. Maalauksiani luonnehtii myös niiden selkeä fyysinen ulottuvuus...maalaukseni on todellisuuden ja fiktion välinen raja. Fyysinen kokemus [eli *tuntu*] maalauksesta on todellinen.” “...(Kuvan) draama tapahtuu puhtaasti psykologisella tasolla, olematta kertova”.⁶⁶³

2000-luvun alun maalaukset lihallistavat kertomuksen liikkeen tuntumana ruumiin asiaksi.



Nina Roos: Fantasy of Escape from Rotation, 2000.

Maalaus, öljy akryyilevylle. Valok. Petri Virtanen, KKA.

⁶⁶² Benjamin, cit. Crary 1990, 112.

⁶⁶³ Roos 2001, 11.

VI.2. *"Maalaus on lihan kiilto silmissämme"* -- Tarja Pitkänen-Walterin tuotannon lacanilaista ja feminististä pohdintaa.⁶⁶⁴

Maalaus on lihan kiilto silmissämme. Tämä formula voisi tiivistää jotakin olennaista Tarja Pitkänen-Walterin teoksista. Ne ovat mietiskelyjä maalauksen ruumiillisuudesta ja katseemme ravitsemisesta: vahassa esitettyä lihaa ja verta, maalin hunajaa, nahkatyynyjä, maalauksen kangasvaatteet... Hänen teostensa merkityssfääri ulottuu käsitteellisimmästä abstraktista kouraisevimpaan aineelliseen, ne sananmukaisesti *käsittelevät* aistillista. Modernistisen maalaustaiteen kielettömyyden ja hiljaisuuden perinne suodatetaan käsitetaiteen kielellisyyden lävitse. Käsitteellisyys koskettelee kuitenkin teosten materiaalien tämyyttä, sellaisia tuntuja jotka ovat aina jo aineellisina tässä, edessämme, aistittavinamme, ennen kuin alamme lukea teoksia, antaa niille tiedollisia, tietoisia ja sanallisesti ilmaistavissa olevia merkityksiä. Tarja Pitkänen-Walterin tuotanto tutkii perusteellisesti maalauksen *tekstin, tekstiilin, tekstuurin, materian* ja lähenee lopulta *materia*, sitä mikä on maalaukselle mahdoton.

Jälkikäsitteellinen maalaus – modernismin jälleenkäsittely

Tarja Pitkänen-Walter opiskeli 1980-luvulla modernistisen formalistisen maalausperinteen puitteissa mutta hänen tuotantoaan on leimannut koko ajan skeptinen suhde ja uskonpuute tähän traditioon, jota hän nykyisessä diskursiivisessa maalaamisessaan johdonmukaisesti purkaa. 1980-luvun alkupuolella hän oli varhaisimpia performanceen ryhtyneitä maalareita, ja näissä esityksissä oli usein maalausten kanssa rinnakkaisia teemoja: lihaksitulo, äidin ja isän arkkityypiset hahmot, elämä juonena, tekona, kertomuksena, suojan ja uhkan problematiikka... Samanaikaisissa eksistentiaalisen ekspressiivisissä maalauksissa näkyvät kirkkaat, rakenteelliset värit, joista hän nyttemmin on tehnyt teostensa käsitteellisen keskeisteen. Maalauksissa oli myös tekstiä ja surrealistis-symbolistista

⁶⁶⁴ Tämä artikkeli on laajennettu versio näyttelyluettelotekstistä *Maalauksen liha*, jonka kirjoitin Tarja Pitkänen-Walterin teoksesta Kiasman Studio K:ssa keväällä 2003. Tekstin alkuosa on lähes identtinen näyttelyartikkelin kanssa, mutta tekstin loppuluvussa liitän Pitkäsen tuotantoa enemmän käsitetaiteen perinteeseen ja tarkistan aiemman kirjoitukseni Lacanin teoriaan keskittynyttä ajattelua.

kuvasitaatiota. Pitkänen on muuntanut tämän siteeraamisen modernistisen maalaustaiteen tradition, tekstin, edelleentulkinnaksi ja jälleenkäsittelyksi.

Tarja Pitkäsen 1990-luvun puolivälin jälkeiset teokset pohjautuvat 1960-luvulta alkaneeseen maalauksen käsitteellistymisen traditioon ja toisaalta menevät sen kielellisen perustan tuollepuolen. 1960-70-luvun käsitetaiteilijasukupolvi, sikäli kun se ei kokonaan luopunut maalaamisesta, pyrki tyhjentämään maalauksen merkityksen vain sen kirjaimelliseen materiaalisuuteen. Maalauksen ”elementit”, kuten väri, alusta, tekniikka ja kuvallinen organisaatio tehtiin maalauksen aiheeksi, sen kielen osasiksi. Maalauksesta tuli *teksti*, josta haluttiin kitkeä modernistinen itseilmaisuus, maalarin persoonallinen kädenjälki, sommittelun estetiikka sekä värin ilmaisulliset ja symboliset merkitykset. Käsitteelliset maalarit halusivat määritellä värin uudelleen kielenä, värijärjestelmän luokkina. Esimerkin antoi jo Marcel Duchamp, jolle värin merkitys oli pelkästään värituubin nimi. ”Väristä tuli aineellinen jälki, jota ei enää voitu palauttaa kauneuteen, aistillisuuteen tai leikkisyyteen.”⁶⁶⁵

Myös maalaustekniikka ja alusta määriteltiin uudelleen ajattelun ja keksimisen keinoksi, niistä tuli ”maalauksen aihe”. Maalauksessa kiellettiin näin ekspressiivinen, ilmaiseva ele ja subjektiivisuus. Maalarit alkoivat esimerkiksi käsitellä maalauskangasta, poimuttaa ja solmia sitä.⁶⁶⁶ 1960-luvun jälkeisessä maalauksessa korostui myös katsojan osuus tulkitsijana käsitetaiteen yleistavoitteiden mukaisesti. Modernistisen maalarin itseilmaisun sijasta teokset tehtiin vastaanottaja edellyttäen, valppaalle, tiedostavalle katsojalle. Maalausten teon mielekkyys ja uskottavuus saatettiin jopa määritellä juuri niin pitkälle kun niille oli oletettavissa kriittinen, kyseenalaistava katsoja.⁶⁶⁷

Tämä käsitteellinen perinne muodostaa taustaa Tarja Pitkänen-Walterin tuotannolle. Hänelle maalauksen materiaali, väriaine, liidut, kangas, kumi ja vaha ovat sen sisällön määrittäjä.⁶⁶⁸ Aineesta tulee aihe ja teema. Värit ovat raaka-aineita, värikartan jaottelun luokkia, valmiita tuotteita, samoin kuin muutkin hänen teoksissaan käyttämänsä aineet, mehiläisvaha, ikonipohja, kulta ja hopea ovat osasia maalauksen

⁶⁶⁵ Armstrong ja Lisbon 2001, 41-44.

⁶⁶⁶ Sama, 45-46.

⁶⁶⁷ Harrison 2001, 171.

historiallisessa tekstissä. Jaloja luonnontuotteita, uskonnollisen maalauksen perinteisiä materiaaleja, pyhän väliaineita. Hänen teoksensa 1990-luvun puolivälistä lähtien edelleentulkitsevat varsinkin modernistisen maalaustaiteen merkitysverkkoa, formalismia ja synesthesiaa.

Modernistisen maalauksen ajateltiin toimivan formalistisesti, omaehtoisesti, värien ja muotojen systeemin ”hiljaisen puheen” voimalla kielen ja sanojen tuollapuolen. Pitkänen kääntää esim. teoksissa *Maalaus –puhdas, nimetön, sanatton* (2001) modernistisen maalauksen konseptin ja formalistisen sommitelmallisen selkeyden nurin kalpean vahapinnan muodottomuudessa. Vesivärinapit ja väriliitukimppu ovat maalauksen raakamateriaalisia elementtejä, sen koodin aakkosia. Pitkänen näyttää, mistä maalaus on tehty ja näyttää väittävän, että maalaus on vain tätä ainetta. Modernismin ylevyys ja olemuksellisuus riisutaan, maalauksen raja on sulavaa vahaa, muotonsa menetyksen rajalla. Modernistinen maalaus seisoo savijaloillaan, mutta maalaus, maali voi myös vetäytyä turvaan kankaaseen (*Turvassa maalaus kankaassa* 2001). Kävipä värisommitelman miten tahansa, ”maalaus” säilyy kankaana, *tekstiilin verkossa*, viime kädessä maalauksen tekstinä.

⁶⁶⁸ Pitkänen-Walter 2001, 125; 2002.



Tarja Pitkänen-Walter: Maalaus; puhdas, 2001.
Mehiläisvaha, pigmentti. Valok. Sakari Viika.
Tarja Pitkänen-Walter.



Tarja Pitkänen-Walter: Maalaus; nimetön. 2001.
Vesiväriinapit. Valok. Sakari Viika.
Tarja Pitkänen-Walter.



Tarja Pitkänen-Walter: Maalaus; sanaton, 2001. Väriliidut. Valokuva: Sakari Viika.
Tarja Pitkänen-Walter.

Pitkänen-Walterin toinen askel on tuoda tämä käsitteellisen maalauksen perinne rajoilleen. Väri ei toimi pelkästään kielellisenä luokkana, väriliidun tai napin nimenä, vaan se on pikemminkin aineellista väripastaa, joka edustaa aistillisia ominaisuuksia kielen tuollapuolen, kielellä ilmaisematonta. ”Väri kommunikoi kehon kanssa käsitteellisen merkityksenannon ja konventioiden ohella myös käsitteellisen ohi. Värin merkitystä on vaikea sanallistaa. Yritäpä näyttämättä selittää, miten punainen poikkeaa vihreästä.” Hän mainitsee myös olleensa 1980-luvulla kiinnostunut värillisestä valosta terveydenhoidon välineenä.⁶⁶⁹

Pitkänen-Walterilla korostuu värin aineellisuus, paksuus, sakeus, tuntuma. Maali-värikumi-vaha-maalaus sulaa, venyy, sekoittuu, vuotaa upottaen luokittelut, väitteet ja nimet. Väristä on riisuttu modernistinen symbolisuus ja persoonallinen ilmaisevuus, mutta teosten mieli ei ole enää värisysteemin käsitteellisessä kielellisyydessäkään, värien nimissä, vaan valon fysikaalisissa vaikutuksissa ja värin aistienvälisissä vatsanpohjatunnuissa. Värillä ei ilmaista tunteita vaan lietsotaan aistillisia tuntuja. Siinä missä varhemmat käsitteelliset maalarit edellyttivät tiedollisen, kognitiivisen katsojan, Pitkäsen maalaukset vetoavat katsojan ruumiillisuuteen ja aistisuuteen.

Moniaistisuus oli yksi modernistisen taiteen keskeiskertomuksista. Wassily Kandinsky totesi esim., että värillä oli fyysisiä, psyykkisiä ja ’korkeampia’ sielullisia vaikutuksia: väri voi jähdyttää, ärsyttää, tuntua kirpeältä, tuoksua, soida..., siis aiheuttaa erilaisia aistillisia ja henkisiä värähdyksiä. Hän mainitsee myös värin kehollisen vaikutuksen, esim. värillisen valon käytön valohoidossa.⁶⁷⁰ Pitkänen-Walter on tämän aistienvälisyyden tradition jälleenkäsittelijä. Värin vaikutus ei enää ole sisäistä ja mystistä vaan värin *tekstuurilla* on hänen maalausteoksissaan sellaisia fysikaalisia ja aistisia laatuja, joita modernistinen maalaus ei vielä tavoitellut: pehmeys, haju, suunnan tuntuma. Pitkänen on hakenut synesthesian ideoille taustaa myös psykofyysisestä tutkimuksesta, jossa aistienvälisyyttä tutkitaan vauvan kokemuksen tilana, jossa eri aistipiirit eivät vielä ole eriytyneet toisistaan. Tähän tilaan liittyy ”aistimusten fuusioituminen, erityisesti tunto- ja kosketusaistin yhteenkietoutuminen näköaistimuksen kanssa.”⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Pitkänen-Walter 2002.

⁶⁷⁰ Kandinsky 1981, 55-59.

⁶⁷¹ Pitkänen-Walter 2002.

Teoksissa on jo aivan raakamateriaalinen tuntuma sellaisenaan: kumilla on ominaistuuksunsa, vahakakku reagoi potentiaalisesti kosketukseen ja ruumiinlämpöön, hikisukka sulattaa värinapit (*Maalaus- arkipäivän alkemia* 1998), esityspaikan kulloinenkin valo vasta tekee värit...Lisänä teosten keskeinen vaikutus tuottuu epäsuoremmista aistienvälisistä tunnuista, sellaisista, joihin näköaisti pelkästään ei yllä: maalin kastikkeisuudesta, maalipastan lohkomisista, lihan kiillosta ja härskiyydestä, mansikan mausta, värin maksoittumisesta, maalin imploosioista ja eksploosioista, kalvon venytyksen kipeydestä, äänen rytmistä ja keinunnasta kuviin kirjoitetuissa loruissa...

Maalaus psyykkisenä ja ruumiillisena vertauskuvana

Pitkäsen teosten toinen yhteys *tekstiin* rakentuu psykoanalyttiseen teoriaan viittaamisen kautta. 1990-luvun loppupuolen töissä on kosketuskohtia Jacques Lacanin minän muotoutumista käsitteleviin teorioihin (*Lacanin peiliteoria, mutta...*(1996), *Maalaus: transitionaaliobjekti* (1999), *Kehityskertomus* (1998)). Teoksissa kuvaillaan lapsen varhaista kehitystä, tuloa kieleen: siirtymistä symbioottisesta suhteesta äidin ruumiiseen täyden erillisyyden ja korvikekohteiden, kielen ja symbolisen piiriin. Maalauksenteen modernistinen itseilmaisuvirtauskuva muuttuu maalauksen jälkikäsitteelliseksi psyykkiseksi ja ruumiilliseksi vertauskuvaksi: maalauksen materiaalit ja maalin tapahtumat ilmentävät ruumiin ja minän rajapintoja. Maalaaminen ei ole tunteen ilmaisemista vaan vatsanpohjakosketuksen tavoittelua.

Pitkänen-Walter kommentoi minän kehityskertomusta, mutta hänen työnsä toimivat aina myös toiseen suuntaan: ne tähtäävät syy-seuraussuhteella analysoitavien tuntemusten ja ajatusten (tietoisien minän) tuollepuolen, sanattoman alueelle, esimerkiksi teoksen materiaalit saavat itsessään näkemään sen, miten niiden kuuluu olla.⁶⁷² Maalaus ruokkii maku-, haju- ja tuntoaistia, ruumiinkuvan rajat häviävät, minä tulee rajoilleen, materiaali toimii 'tekijänä' minän tietoisien kontrollin ylitse.

⁶⁷² Pitkänen-Walter 2001, 127.

Maalaus asettuu tässä äidin ruumiin ja isän nimen väliin, siirtymäobjektiksi, ruumiillisen korvaajaksi, siksi mikä ei ole vielä abstraktia kieltä. Pitkänen-Walter pyrkii maalaustensa aistienvälisillä tunnuilla pääsemään sen jonkin tuntumaan, joka on merkitsemiselle, tekstille, kielelle ja kertomukselle mahdoton, varsinaisuus, itse asia, se mikä on perustavasti menetetty, *mater*, äidin ruumis, syvin liha, se mille ei ole enää kuvaa. Maalauksen herkullinen täyteys on varhaisen aistillisesti eriytymättömän tilan muistelua: *Maalata: muistaa...* Mutta mahdottoman *materin* halu (se että halutaan maalauksen tiedostamattomasti olevan sitä mitä se ei voi olla, välittömästi tässä, oikeasti sitä mitä se vain esittää olevan) on syvimmillä silmissämme kiiltävä liha, jota maalauksen materiaalisuus voi vain ravitsevana vahajäljitelmänä, lihan korvikkeena tavoitella.⁶⁷³



Tarja Pitkänen-Walter: Maalata; muistaa I. 1999.
Mehiläisvaha, pigmentti, väriliidut. Valok. Sakari Viika.
Tarja Pitkänen-Walter.

⁶⁷³ Ks. myös Lacan 1998, 111-112.

Nykytaiteen museo Kiasmassa keväällä 2003 esillä ollut teos liikkui tässä esikielellisen ja esikäsitteellisen, jopa ennen tunnistettavaa kuvaa -- joka edellyttää jo tietyn erillisyyden, kyvyn tunnistaa oman ääriverran rajat – vallitsevan ruumiillisuuden rekisterissä värin aineellisuuden kautta. Se ilmentää minän ja ruumiin esikohteellisia purkauksia: väriaineen, maalin ruokkivuuden, ahminnan, ulostuksen, suojan ja haihdunnan. Se on myös formalismin estetiikan räjäytys, modernistisen maalauksen lihoiksipano ja maalauksen lihaksitulo isä-Mondrianin ja maalauksen mahdottoman *materin* välisellä alueella.

Maalausten materiaalina on aiemman pigmentoidun mehiläisvahan sijasta nyt kumilateksi, joka jakaa vahan sulavuuden mutta mahdollistaa lisäksi venytyksen ja virutuksen maaliaineen ja ruumiillisuuden passion, halun ja kärsimyksen ilmentäjänä. Näyttelyteoksessa on tietynlainen juoni, vaikei ehkä varsinaista kertomusta. Musiikki ja tilassa levittyvät maalauselementit muodostavat moniaistisen syklin äidin rakastavasta sydäimestä '*Äidin kivitykseen*' ja äiti maan poveen, joten teos on ihmisen tilan ja suunnan kuva.

Psykoanalytikko Julia Kristeva kirjoittaa, että äidin menetys on sekä miehelle että naiselle biologisesti ja psyykkisesti välttämätön itsenäistymisen ensimmäinen merkkipaalu. "Äidinmurha" on seksuaalisen kohdesuhteen vaiheittaista luontia ja edellytys yksilön kasvuille. Äidin ruumista kohtaan tunnettu abjekti inho on yksilöllistävä pato yhteensulauttavaa rakkautta kohtaan. Jos äidinmurhaviettiä pidätetään, se kääntyy kohti itseä, ja kun äidillinen kohde on sisäistetty (se ei ole vielä erillinen kohde vaan minän reuna-alue), seurauksena on minän melankolinen surmaaminen. Kristeva toteaa, että taide, kuva, on suoja itsetuhoa vastaan: "Hän (äiti, *mater*) on tappava, siis en tapa itseäni hänet surmatakseni, vaan hyökkään hänen kimppunsa, ahdistan häntä, teen hänestä kuvan."⁶⁷⁴

Pitkäsän teos lähenee tätä *materin* aluetta, se kertoo äidin sydäimestä, rakkaudesta, suojusta minuutta kannattelevana mielikuvana, mutta äiti on myös jotain sellaista mikä on kivitettävä, kuten yhden teoksen nimi kuuluu, suuntautumisessa kohti kieltä ja maailmaa. Jos tämä ei onnistu, "äiti" tulee nielemään ja murskaamaan itsen,

⁶⁷⁴ Kristeva 1998, 39-40.

minäkuvan ja ruumiin rajat katoavat, räjähtävät (*"Lammikossa"*). Näyttelyteoksen tilassa ei ole projisoitua, heitettyä, tunnistettavaa kuvaa, se ei ole myöskään niinkään tunteen projektiota kuin värin heittymistä, maaliaineen projektiileja, maalatun läiskettä ja iskuja, suuntia ja tuntumia. Se koostuu maalin pommituksesta, kivityksestä, vuotamisesta, valumisesta, venymisestä, seinään lentämisestä, riiputtamisesta, tippumisesta, peitsellä pingottamisesta, siis todellisesta maalauksen lihan passiosta. Seinille ja lattiaan on ripusteltu maalauksen lihan rajapintoja: taljaton *ruho*, ihoa, nahkaa, kuoret, kapalot ja käärinliinat. Ne luovat myös mielikuvan nahanluonnista ja värin härmistymisestä ja sublimaatiosta. Valo lankeaa väriin ja väri lähtee lentoon, värihippuset lattialle.

Siellä on värisateenkaaren kirkas alkuräjähdyks ja värin lopullinen imploosio mustaan aukkoon, lattiassa olevaan syvennykseen, joka vie lopullisimpaan *materiin*, jossa mikään esitys ja muoto ei enää ole mahdollinen. Mustan aukon vieressä ovat värikassit, täysi ja tyhjä, ja tilassa on myös kaksi paria tyhjiä kenkiä, toiset maaliin upotettuina, maahan sidottuina ja toiset kuin räjähdysten jäljiltä. Ne ovat se mikä jää palaan maata. Näyttely kertoo siitä miten maalauksen pohjana on absoluuttisin tyhjiys tai värien musta täyteys ja miten maalaus peittää surun ei-minkään värien rehevillä tunnuilla. Väri sataa ja leijuu, lankeaa valona, mutta väri on myös maahan sidottu, kivettynyt aine. Siellä on myös pieni koira, joka sekin on tehty täyttämään surun tyhjiys. Teos on nykyvanitas, alun ja lopun punninta sekä maalauksen perinpohjainen tutkimus, dissektio, leikkely.

Lacanin ja Irigarayn välissä

Tarja Pitkäsen teosten silmän ravinto-oppia, maalausten herättämän halun maailmaa voidaan lähestyä myös psykoanalyttiseen teoriaan pohjaavan feministisen käsitetaiteen näkökulmasta. Varsinkin Pitkäsen 1990-luvun puolivälin jälkeisessä tuotannossa on sukulaisuutta Mary Kellyn äidin ja lapsen esikielellistä suhdetta kartoittaneeseen *Post-Partum Document* -teokseen (1973-79), jossa tutkittiin äidin ja

poikalapsen suhteen kehitystä syntymästä kielen oppimiseen ja kouluikänsä asti.⁶⁷⁵ Teos koostui lapsen kypsympien jäljistä, kuten vaipantahraumista, piirrelmistä, puheen kehitystä ja kieliopin omaksumista kartoittavista tauluista sekä teksteistä ja kaavioista, joilla Kelly analysoi Lacanin subjektiteorian keinoin äidin ja lapsen välisen suhteen muuttumista, "ideaalisen yksikön" eriytymistä ja etääntymistä.

Kellyn luennassa äiti kokee lapsen aluksi osana itseään, molemminpuolisen ruumiillisen mielihyvän lähteenä. Tästä suhteesta on vähittäin luovuttava lapsen kypsyessä, erillisyyden lisääntyessä, aluksi peilivaiheessa, jossa lapsi ensi kertaa Lacanin mukaan hahmottaa itsensä erillisenä, peilikuvan tai hoitajan katseen kautta, ja sittemmin puheen ja kielen oppimisen myötä. Prosessin huipentaa oidipaalivaihe, jossa lapsi torjuu äidin halun ja samastuu kielen kautta isän lakiin ja sukupuolieroon, omaksuu miehisen tai naisisen aseman kielessä. Kellyn luennassa lapsen kypsympien kautta "äiti löytää uudelleen kastration ja oman negatiivisen suhteensa kieleen ja kulttuuriin".⁶⁷⁶ Lapsen kehityksen kääntöpuolena äidin on kohdattava puutteensa, naisen paikkansa kielen toisena. Femininiininen ruumiillinen mielihyvä menetetään, se siirtyy kielen toiseksi, halun merkitsijäksi. Kellyn mukaan "lacanilaiset diagrammit ovat esityksiä symbolisen järjestyksen vaikeudesta naisille, puutteen esittämisen hankaluudesta".⁶⁷⁷

Post-Partum Document on nykyisin kanonisista uskäsitteellisiä feministisiä teoksia, ja valmistumisaikanaan 1970-luvun lopulla se ilmensi siirtymää luonnolliseksi mielletystä sukupuolijaosta kielessä muotoutuvaan sukupuolieroon.⁶⁷⁸ Lacanin teoria subjektin kielellisestä muotoutumisesta loi juuri mahdollisuudet ymmärtää sukupuoliero diskursiivisesti ja sosiaalisesti muotoutuneena ja muunnettavana, eikä biologisiin merkityksiin kytkettynä. Kellyn mukaan "feminiinisyys oli eron esitystä tietyissä diskursseissa, symbolinen kastratio, subjektin paikka kielessä".⁶⁷⁹ Teoksen tavoitteena oli kyseenalaistaa luonnollistettua, vaistoon pohjattua äidin roolia ja

⁶⁷⁵ Mary Kelly on toiminut Tarja Pitkäsen ohjaajanakin. Kelly kiistää *Post-partum Documentin* omaelämäkerrallisuuden, se "ei ole autobiografia vaan äänien kudelman, äidin kokemuksen, feministisen analyysin, politiikan, akateemisen keskustelun..." (Kelly 1982/1996, 860). Tarkastelen samansuuntaisesti tapoja, joilla Pitkänen muuntaa käsitetaiteen ja maalaustaiteen diskurssia, "kirjoittaa" sitä feminiiniseen suuntaan.

⁶⁷⁶ Kelly 1985, 40-41, 72-73.

⁶⁷⁷ Kelly 1985, xvii.

⁶⁷⁸ Kelly 1985, xx.

⁶⁷⁹ Kelly 1985, sama.

analysoida äitiyttä yhteiskunnallisena, työnjaon kautta jäsenyvänä roolina. Kellya kritisoitiin kuitenkin alusta pitäen rajoittumisesta Lacanin "patriarkalisen teorian oletuksiin" ja hänen teostaan pidettiin esimerkkinä siitä miten "naiset sisäistävät sortonsa".⁶⁸⁰

Kelly tutki kriittisesti varsinkin fetisististä asemaa, jonka hän näki sekä esittämisen perustana että äitiyteen liittyvänä sosiaalisena ja psyykkisenä uhkana. Naisen rooli on Lacanin mukaan kielessä ja kulttuurissa marginaalinen, naisten on hyväksyttävä symbolinen kastraatio, asema fallisen puutteen merkitsijänä. Patriarkaalinen järjestys lupaa naiselle kylläkin falloksen, mutta vasta lykätysti, äitiyden kautta. Kellyn mukaan "kastraation perustava hetki on isän lupaus: äidillä on fallos lapsen muodossa. Raskaana nainen on itselleen runsauden peilikuva".⁶⁸¹ Kelly muotoilee teoksessaan varmaankin ironisesti ajatuksen lapsesta äidin fetissinä, feminiinisen puutteen korvaajana, samoin kuin peilisuhteesta feminiinisen täydentäjänä. Kun lapsi ymmärretään äidin falloksena, ero lapsesta tämän kasvaessa merkitsee "symbolisen moneuden" menettämistä. Tämä voi johtaa äidin pelkoon lapsen menettämisestä, jopa kuolemasta. Niinpä äiti säilöo muistoja lapsesta, siirtymäobjekteja, fetissejä, joiden kautta hän muistelee menetetyn molemminpuolisen mielihyvän tilaa. *Post-partum Document* tarkasteleekin lapsen fetisaatiota, menetetyn ykseyden muistelua tai eron kieltämistä taideteokseen siirrettynä, jolloin se Kellyn mukaan paljastaa kaiken representaation, esittämisen fetissiluonteen.⁶⁸² Taiteen tekeminen on puutteen paikkaamista, "halun emblemejä", kadotetun korvaamista.

Oidipaalivaihe, sukupuolieron vakiintuminen merkitsee lapsen näkökulmasta sen tunnustamista että äidillä ei ole fallosta. Kellyn mukaan "kastraatio etuoikeuttaa falloksen halun merkitsijäksi: äidin halu on fallos, lapsi haluaa olla se, koska halu on toisen halua." Halu on myös halua tietää (onko äidillä fallos vai ei), mikä johtaa voyeristiseen, tirkistävään asemaan, jossa kuten Kelly toteaa, lapsi tunnistaa sukupuolieron väärin.⁶⁸³ Feminiininen väärintunnistetaan puutteena ja se jää Isän lain ankkuroivaksi "totuusperiaatteen" kielen tuollepuolen. Lapsen halutessa nähdä ja tietää äiti voi vastata vain vältellen: "äidin vastausten katkot ja mykkyudet sensuroivat

⁶⁸⁰ Laura Mulvey (1976) cit. *Post-Partum Document*, s. 202; Margaret Iversen (1981), sama, 207.

⁶⁸¹ Kelly 1985, 161.

⁶⁸² Kelly 1982/1996, 858-859.

lapsen kyselyt, äiti ei myönnä eikä kiellä mitään".⁶⁸⁴ Kastratio, kielen oppiminen sinetöi äidin halun, feminiinisen mielihyvän kadotettuna. Kellyn mukaan äiti voi kysyä itseltään vain "sanattoman kysymyksen, 'kuka olen?'" Kysymys jää sanattomaksi siksi että 'minä' ei ole lauseen subjekti vaan paikka, tiedostamaton"...tällä paikalla hän sijoittuu feminiiniseksi monimutkaisten oraalisten, anaalisten ja vaginaalisten viettien kautta, ne pakenevat puheen paikkaa mitä enemmän hän yrittää puhua".⁶⁸⁵

Kelly pyrki purkamaan *Post-partum Documentissa* kuvan ja tekstin rajaa, mitä hän kutsui "kirjoitukseksi". Äitiyden esitys eron ja menetyksen prosessina merkitsi, ettei halulla ollut loppua, minkä oli tarkoitus "vastustaa normalisaatiota, jättää huomiotta biologinen, hajottaa ruumis". Tämän vuoksi hän ei halunnut käyttää teoksessa myöskään figuratiivisia kuvia naisen ruumiista, esittää naista katseen kohteena.⁶⁸⁶ Vaikka Kelly tunnisti lacanilaisen mallin rajoitukset ja hankaluudet hän ei kuitenkaan pystynyt irrottautumaan negatiivisesta suhteesta, jolla feminiininen määrittyy suhteessa subjektiuteen: se jää mykän mielihyvän paikaksi kielen ulkopuolelle tai haluksi peilin tuollepuolen.

Irigaray huipensi Lacan-kritiikkineen, ettei sukupuoliero näy peilissä, sen ei pitäisi ymmärtää sijoittuvan skooppiin rekisteriin ollenkaan, vaan feminiininen on taktiilisen mielihyvän, kosketuksen asia. *Post-Partum Document* herättääkin kysymyksiä, jota voitaisiin purkaa Irigarayn spekulatiivisuuden, peilisuhteen kritiikin keinoin. Miten yrittää puhua feminiinistä puhumatonta, artikuloita aistimellista mielihyvää? Tulkitsen Tarja Pitkäsän teosten tunnullisuutta tähän suuntaan.

Formula *maalaus on lihan kiilto silmissämme* avautuukin Pitkäsän teoksissa kahteen suuntaan: se on tulkittavissa kyllä lacanilaisena haluna, korvikkeena, fetissin, puutteen tilkkeen suunnassa, mutta myös tuona lihana, joka edeltää näkemisen ensisijaisuutta ja suistaa näkyvän etuoikeuteltulta paikaltaan, kuten Irigaray totesi, "en näe silmiäni väriä". Pitkänen tuntuu kysyvän, mitä olisi yrittää puhua tuolta "sanattomalta"

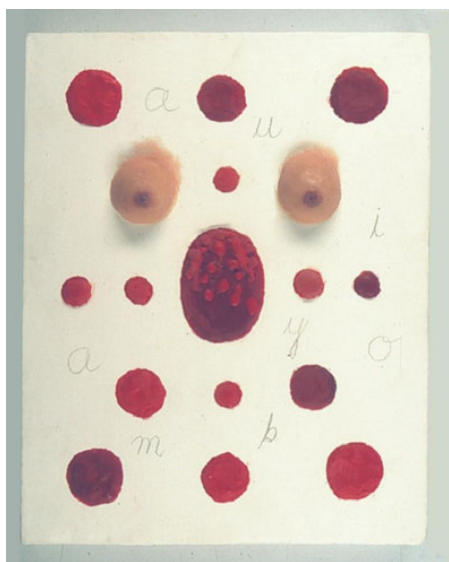
⁶⁸³ Kelly 1985, 161.

⁶⁸⁴ sama.

⁶⁸⁵ Kelly 1985, 161. Kellyn mukaan nämä "feminiiniset vietit" representoivat vain "feminiinisen pelkona" ja "seksuaaliaktin väkivaltaisuuksessa" eli "symbolisessa kastraatiossa", sama 162.

⁶⁸⁶ Kelly 1982/1996, 860.

paikalta, purkaa katsekeskeistä sukupuolieroajattelua, siirtää sitä kohti taktiilista, tunnullista, feminiinistä mielihyvää, aistieron aistintaa.



Tarja Pitkänen-Walter: Lacanin peiliteoria, mutta...osa 1, 1996. Pigmentoitu mehiläisvaha ja kynä ikonipohjalla. Valok. Sakari Viika. Tarja Pitkänen-Walter.

Esimerkiksi *Lacanin peiliteoria, mutta..* (1996) vie katseen ja tunnun, silmän ja kosketuksen väliseen problematiikkaan. Lacanin peilivaiheteorian mukaan 6-18 kuukauden ikäinen lapsi tunnistaa kuvansa peilissä ja juhlii itseään tässä näkyvässä suhteessa. Lapsi on vielä motorisesti avuton ja ruumiinkuvaltaan hajanainen, ja peilikuva (tai hoitajan katse) kokoo ensi kertaa ruumiin ääriviivat ideaaliseen ykseyteen. Tämä ihanneminä, joka hahmottuu peilin, eron ja toisen kautta, on perusta subjektin myöhempien vaiheiden, projektion ja introjektion kautta omaksuttujen minäihanteen sekä yliminän synnylle. *Post-Partum Documentissa* Kelly ajoittaa peilivaiheen alun vauvan rintaruokinnan päättämiseen ja kiinteään ravintoon siirtymiseen. Se on ensimmäinen rajapyykki äidin ja lapsen muodostaman "ideaalisen yksikön" jakautumisessa, ja kirjaa äitiin ensimmäisen puutteen.⁶⁸⁷ Pitkäsen teoksessa ikonipohjalta kumpuavat ihonväriset rinnat/silmät, istukkaveren mieleentuovien täplien ja tahrojen sekä ensi äänteisiin viittaavien kirjainten keskeltä. Toisessa sarjaan

⁶⁸⁷ Kelly 1985, 40-41.

kuuluvassa teoksessa on jo orastavaa ihmishahmoa muistuttavaa piirrelmää, jota rintasilmät kuitenkin edelleen saattavat.

Pitkänen tuntuu väittävän, että lapsen ja äidin suhteessa tapahtuvaa eriytymistä ei voida hahmottaa yksioikoisesti katseen ja peilikuvan tai selkeän ääriviivan rekisterissä, vaan äidin kosketus, ääni ja ruumiin muisto kietoutuvat lapsen kypsymiseen diffuusimmin ja kantavat hänen kehitystään monimutkaisemmin kuin Lacan tai Kelly pystyvät kertomaan kielen ja katseen tarinassaan. Katse tulee lihaksi ja kietoutuu esiin lihasta, tai kuten Irigaray toteaa napanuoran leikkauksen ja rinnasta vieroituksen edeltävän symbolista kastratiota niin naisilla kuin miehilläkin.⁶⁸⁸ Fallinen sfääri ja kielen korvaus ovat etuoikeutettu kulttuurinen malli subjektin synnylle, mutta niitä edeltää äidin kosketus, eriytyminen koskettavasta ja koskettavassa, minkä vallitsevat diskurssit ovat haudanneet alle. Irigaray on kärjistänyt kielen ja kulttuurin lepäävän äidinhurhavietin varassa.⁶⁸⁹ Siinä missä *Post-Partum Documentissa* feminiininen mielihyvä, kosketuksen ja ruumiin paikka näyttäytyy jonakin joka oli uhrattava äitiyden kautta, Pitkäsen teokset artikuloivat tunnullista mielihyvää, joka ei haudaudu äidinhurhavietin taakse, samansuuntaisesti kuin Irigaray pyrki erottamaan naisen halun äitiyteen sidotusta naisen yhteiskunnallisesta roolista.

Halu Pitkäsen teoksissa ei sitoudu ääriviivaan kytkettyyn, rajaavaan, hahmottavaan katseeseen, vaan kosketuskohtiin, ruumiin rajoille, tuntumiin. Väri, maaliaine toimii tässä yhtenä tekijänä. Pitkäsen teokset ovat vahasta ja maalitahnasta tehtyjä, siinä missä aistimellisen mielihyvän uhraamista käsitellyt *Post-Partum Document* on tiukan "skriptovisuaalinen" ja (ainakin kirjamuodossa) mustavalkoinen. Aineellinen väri on yksi väylä ennen taustalta erottumista ja tunnistusta vallitsevaan kokemukseen. *Lacanin peiliteoria, mutta...* -teoksen tahrat ja läiskät voisivat ilmentää myös peilivaihetta edeltäviä varhaisia minuuden kiintopisteitä, joista Julia Kristeva kirjoittaa *Paikannimet*-tekstissään. Paljon ennen objektisuhteen syntyä vauvan kutsu kohdistuu kohti rintaa, ääntä, musiikkia, valonlähdetä, joihin suuntautumalla sen tarpeet tyydytetään: "rinnasta, äänestä, valosta tulee tuolla, paikka, lähtökohta joiden vaikutus ei enää ole rauhoittava, vaan ihmeellinen."⁶⁹⁰ Kiintopiste on aina erossa kehosta, joka

⁶⁸⁸ Irigaray 1991a, 40-41.

⁶⁸⁹ sama.

⁶⁹⁰ Kristeva 1993, 124-126.

vain sen kautta voi konstituoitua omaksi ja nauttia etäältä. Pisteiden, johon purkaus kohdistuu on sijaittava muualla ja muodostettava näin erillisyydellään tila. Sen on myös toistuttava, mikä muodostaa rytmin, ajallisen tilan. Keho siirtää purkauksen etäännytettyyn pisteeseen ja pystyy transponoimaan nämä pisteet alueelle, joka muuttuu muodottomasta massasta kiintopisteiden, kiinnittymisten ja uomautumisten tyysijaksi, omaksi autoeroottiseksi kehoksi.⁶⁹¹ Muutaman kuukauden ikäinen lapsi alkaa projisoida pisteet äidin kasvoille, ja varhaisen narsismin alkusymbioosi alkaa liukua kohti autoeroottisuutta. Tämä kaikki edeltää varsinaista peilivaihetta, sitä että sama tunnistaa itsensä erillisessä toisessa, kuvassa. Vasta peilivaiheeseen sijoittuu tunnistettavuuden ja ääriviivan alku.⁶⁹²

Kristevalla myös väriaistimuksen merkitys yleensä on takautumisessa kauteen, jossa minuus ei vielä ole vieraantunut tarkasti nähtyyn frontaaliseen kuvaan. Vauva ei tunnista toisten ääriviivoja tai omiaan vaan elää itsesäilytys- ja tuhoviettien kiihkeässä ristiriidassa, eikä hänelle ole olemassa ulkoista maailmaa. Tässä primaarinarsismin ja autoeroottisuuden tilassa mikä tahansa kuulon, näön tai spektrin erojen sarja aiheuttaa viettien yhteenörmäyksen.⁶⁹³ Maalaus voi tietenkin olla vain tämän subjektin äärisfäärin vertauskuvallinen vastine. Kristevan mukaan maalauksessa väri vedetään tiedostamattomasta symboliseen järjestykseen (johon kuuluvat värien nimet ja niiden historiallisesti sidonnainen symbolikoodi), johon minä tarrautuu, koska se voi taata yhtenäisyytensä ja pysyä koossa vain siinä. Toisaalta väri viettipohjaan kiinnittyneenä välttyy sensuurilta ja piilotajunta tulvehtii kulttuurisesti koodattuun kuvalliseen organisaatioon.⁶⁹⁴ Värikokemus on ”minän” rekonstruktio mielihyväperiaatteen läpi ja tuollapuolen. Merkitys (sens) sanellaan, jotta se oitis pirstoutuisi monikollisiksi merkityksiksi: väri on ykseyden särkyminen.⁶⁹⁵ Kristeva painottaa värin vahvaa tiedostamatonta kytkeä, sen aistillista ja ruumiillista vaikuttavuutta värikoodin ja värien nimiluokittelujen ohella. Hänen ajatuksensa väristä monikollisena sensinä muistuttaa myös Nancyn teorian aistienvälisyyttä, siitä miten taiteen merkitys on aistierojen tuottamisessa, nimien, luokkien, ykseyksien ja olemusten hävittämisessä.

⁶⁹¹ sama, 125-126.

⁶⁹² Kristeva 1989, 225; 1993, 123-124.

⁶⁹³ Kristeva 1989, 225.

⁶⁹⁴ sama, 218.

⁶⁹⁵ sama, 219.

Pitkäsen teoksessa *Paikka -- realiteettiharjoitus* (1996) liikutaan paikan erottumisen ja ruumiillisen värin reunamilla. Teos on vahatahnasta muotoiltu väritön parsimus, hatara paikka, johon on kiinnitetty spektrivärinen "seppele". Se viittaa orastavaan menetykseen ja erillisyyteen, paikan aukeamiseen. Auki jää, onko kyse reiän paikkaamisesta vai paikan, kohdan rajautumisesta. Väri, monivärisyys kuitenkin tuntuu katoavan, siitä jää jäljelle vain aukko, muistoseppele. Paikka, parsinta ja värin katoaminen kirjataan 1990-luvun puolivälin jälkeisissä teoksissa modernistiseksi strategiaksi, esim. teoksessa *Modernistista parsintaa*. Parsimus on kuin modernistisen ristikon, maalauksen faktisen ja optisen pintatason merkitsijän lähtökohta. Joissakin teoksissa on teemana ristikon sarjallinen jäsentyminen ja esittävän (subjektin) artikuloituminen: *Kehityskertomus* (1996). Lähtökohta, materiaali, paikka jäsentyy vähitellen inskriptiopinnaksi, kirjoitusalusiksi merkityksille, jotka perustuvat toisensa poissuljentaan: *Yritä siinä sitten rentoutua* (1996). Antaisivatko teokset ymmärtää, että modernismin tai minimalismin (formalismin) realiteettina on puutteen tikkaus, tason ja hahmon erottuminen sekä paksun ja limaisan väripastan uhraaminen katseen ja viivan alttarille?

Mary Kelly korosti fetissiluonteisuuden, kadotetun korvaamisen olevan kaiken representaation edellytys. Pitkäsen spektri on moninaisempi, hän pitää auki teoksissaan materiaalien presentaatiota, tämyyttä, "realiteettia". Ollaan *materin* äärellä, tuntumassa ennen kuin merkitykset kivettyvät kuvaan, kieleen ja koodeihin. Siellä on äidin kosketuksen ravitseva muisto, iho, maito, hiki, hunajainen vaha, eron kyyneleet jotka sulattavat ja valuttavat jäykistyneet muodot ja jähmettyneet merkitykset. Yhtä kaikki maalauksen *mater* joutuu koetteelle, kestävänsä kulutusta: raa'alta kangaspohjalta nyljettynä nahkaan, täytettyyn taljaan, virttyneiksi vaatteiksi, kuluneeksi trendiksi: *Maalaus - wearing worn-out trend* (2001). Kuitenkaan *mater* ei ole muumioitavissa, täytettävissä: *worn-out trendissä* suonikkaan karamellimainen materia pursuu yli äyräiden *materin* avoimilta huulilta. Teokset avaavat maalauksen tunnolliseen kielen koskemiseen, joka ei ole koodin kulutettavissa.

1990-luvun lopulla maalaustaiteen diskurssi nouseekin Tarja Pitkäsen jälkikäsitteellisten teosten suoranaiseksi teemaksi. Teoksessa *Maalaus - synesteettinen aistimus* (1998) maalipastan kerroksisuus korvaa aiemman paikkaamisen teeman. Väritahnan spektriset kerrostumat avautuvat "pintakerroksen" harmaaseen värikalvoon

kaivettujen madonreikien kautta. Siinä missä varhemmissa teoksissa puutteen, katseen ja formalisoitumisen ideaan liittyi värin katoaminen, umpeenmuuratut maalikerrokset avataan nyt muovailtavaan, tunnulliseen paksuuteen. Teokset työstävät maalaustaiteen hyvinmääriteltä kulttuurikenttää, koodeja materialisoimalla synestesian idean ruumiin liikkeeseen, lämpöön ja hajuun: hikisukka sulattaa värinapit teoksessa *Maalaus - arkipäivän alkemia* (1998). *Maalaus: ikkuna* (1999) on puolestaan umpiverho ja vahapatja modernistisen abstraktin maalauksen imaginaariselle, näyille ja haaveille. Pitkänen työskentelee maalaustaiteen diskurssilla, materiaalilla ja halulla, lacanilaisittain symbolisella ja reaalilla. Sen sijaan kuva, hahmo ja muoto sekä modernistiset utopiat ja ihanteelliset harmoniapytyet kirjautuvat Lacanin imaginaariseen sfääriin, unikuvan, rakkauden ja hypnoosin maailmaan: *Maalaus- kauniita unia* (2001).

Myös subjektin kehitystarinan teema kulkee 1990-luvun lopun teoksissa *materin povesta* lähemmäs kieltä, kuvaa ja symbolisen maailmaa. Teoksessa *Minä olen mielikuva* (1998) rypäleisestä vahasta hahmottuu inskriptio 'minä', jonka sanat 'äiti' ja 'isä' muodostavat. Nahkavyö sitoo yhteen tai lukitsee egon, minän kuvitteelliseen, imaginaariseen ykseyteen. Kelly toteaa *Post-Partum Documentissa* lapsen alkavan käyttää minä-sanaa noin kaksivuotiaana. Vähitellen "imaginaarinen (äidin ja lapsen) dyadi korvautuu oidipaalitriadilla, kun isä tulee kolmanneksi termiksi". Tällöin imaginaarinen samastuminen "asettuu symbolisen lain hallinnan alle, äidin vedotessa isän sanaan, hallintaan." Kellyn luennassa oidipaalivaiheeseen tulo vahvistaa "äidin puutteellisuutta", "negatiivista paikkaa suhteessa etuoikeutettuun symboliseen merkitsijään": "äidin ego typistyy edelleen, koska hän huomaa olevansa riittämätön lapsen minäihanteelle".⁶⁹⁶ Kelly muotoilee äidin roolin lapsen kielen oppimisessa ja sukupuolieroon astumisessa perinteikkään *tabula rasa*-mallin mukaan: "Äiti on se joka ensin sensuroi (voyeuristista) katsetta ja pyyhkii laatan puhtaaksi hiljaisuudella ja valmistaa inskriptiopinnan".⁶⁹⁷

Pitkäsen *Maalaus - puhdas* (2001), taikainen reunoiltaan pursuava vahakakku ei kuitenkaan ole tyhjä kirjoitusta odottava alusta eikä muodon muodoton alapuoli vaan valuva, sulava. 2000-luvun alun maalaukset eivät ole alustalla/alustattomia vaan perustaltaan, aineksiltaan sulavia, sulaneita, valuvia: mehiläisvahaa, vesivärinappeja tai

⁶⁹⁶ Kelly 1985, 77-78, 92.

pulverisoituvaa liitua. *Maalaus; näetkö* (2001) on pigmenttirakeinen kuorrutus jossa jälki-impressionismista muistuttava väritäplitys nousee näkyvästä maku- ja tuntoaistin piiriin. Teos tuntuu kysyvän voiko maalausta ylipäättään nähdä, missä määrin se kuuluu katseen alueelle. Se myös osoittaa, väittää ja näyttää, mitä maalaus nykyisin voi olla, ja kirjaa siirtymän maalauksen diskurssissa.

Pitkäsen teoksissa modernismi ja formalismi tuntuvat kirjautuvan Lacanin imaginaariseen, katseen halun ja mielihyväpyyteen kenttään. Tällaisena maalaus on loppuunkulunut, hän näyttää väittävän. Maalauksen halulla ei kuitenkaan ole loppua. Lacanin mukaan psykoanalyysin tarkoituksena oli tehdä ero subjektin narsistiseen, imaginaariseen minäkuvaan, tehdä hänestä haluava: subjektin halu on Toisen eli symbolisen lain halua, jota puute, reaalin piti käynnissä. Lacan huomautti myös miten psykoanalyysin käytäntö oli syntyisin hypnoosikokeista ja miten sen teoria perustui hypnoosista erottautumiseen.⁶⁹⁸ Myös Pitkäsen maalauksen analyysi vie eroon kuvasta ja modernismin ideaalis-autonomisesta sfääristä maalauksen diskurssiin ja loputtomaan haluun, joka vie feminiinisen mielihyvän suuntaan. Modernismin unesta herätään nahkatyynyillä, lihassa, nälkäisinä (*Ruumiillisia meditaatioita* -sarja, *Blueberry Pollock* 2001).

Teosten aistienvälistä nautintoa voidaan tulkita varhaisen aistipiireiltään "eriytymättömän" tilan muisteluna (*Maalata; muistaa* 1999-2001), paluuna äidin ja lapsen suhteen varhaislähteille, kuten Pitkänen itse on todennut ja kuten aiemmassa tekstissäni sitä tulkitsin. Kun Pitkäsen tuotantoa vertaillaan *Post-partum Documentiin*, teosten kriittinen asema syntyy kuitenkin juuri tunnullisuudesta, aistieron aistinnasta. Kellyn peilin taakse, hysteeriseen ja mysteeriseen hautautuva äidin halu korvautuu Pitkäsellä muotojen ja perustojen valutuksella sekä aistienvälisellä artikulaatiolla, eron aistinnalla, joka voidaan ymmärtää feminiinisenä mielihyvänä Irigarayn tarkoittamassa mielessä. Hänen mukaansa nainen, sukupuoli on "nothing that is yet known/knows itself in truth. And in one sense, never."⁶⁹⁹ Kelly tuntuu tarkastelevan naisen mielihyvää pelkästään äitiyteen rajatussa kontekstissa, jolloin se jää uhratuksi totuusperiaatteeksi katseen ja kielen tuollepuolen. Pitkänen-Walterin teokset pitävät

⁶⁹⁷ Kelly 1985, 188.

⁶⁹⁸ Lacan 1998, 272-273.

⁶⁹⁹ Irigaray 1991b, 66.

auki tarkoitusperiin tyhjenemättömän nautinnon paikkaa, koskevat ruumista jota ei tulla täydellisesti tuntemaan.



Tarja Pitkänen-Walter: Maalaus; näetkö. 2001.
Mehiläisvaha, pigmentti. Valok. Sakari Viika.
Tarja Pitkänen-Walter.

VI. 3. Retinaalisuudesta ruumiinteknologiaan Jussi Nivan tuotannossa

Jussi Nivan 1990-luvun teokset avaavat tarkasteltavaksi koko sen retinaalisuuden ja readymaden välisen ongelmakentän, jolle maalaustaiteen kohtaloa on viime vuosikymmeninä jännitetty. Retinaalisuudella tarkoitan maalaustaiteesta valokuvaan periytyneitä optisuuden, näkemisen ja illusionismin ongelmia. Marcel Duchamp tarkoitti aikoinaan retinaalisuudella näkövaikutelmien uskollista, käsityömäisen tarkkaa siirtoa kankaalle, johon hän näki erityisesti impressionistimaalarien "syyllistyneen". Retinaalisuus merkitseekin sekä virheettömän todellisuusvaikutelman tuottamista, klassista havaintomallia, joka 1800-luvulla siirtyi maalaustaiteesta valokuvan haltuun, että tämän edellytyksenä ollutta yhteen liikkumattomaan näköpisteeseen sidottua frontaalista katsomisasemaa. Myöhäismodernistisessa maalaustaiteessa optisista vaikutelmista, puhtaan näkemisen estetiikasta tuli lopulta koko maalaustaidetta perusteleva kriteeri.

Nivan teokset, esim. *Expose*-sarjan koverat maalaukset (1996-2000), eräänlaiset silmänmuotoiset heijastuspinnat, käsittelevät juuri havaitsemista, ne vihjaavat silmämatalan verkkokalvolle, jolle valo aistiärsyksenä heijastuu. Ne tuovat myös mieleen miten maalaukset ovat pohja, "valkokangas" kaikenlaisille merkityksille joita niihin heijastamme. Nivan työt eivät esitä tai kuvaa mitään, ne paljastavat (*expose* tarkoittaa paljastusta, valolle altistusta, valokuvan kehitystä...) kuvallisuuden minimejä tai ruumiillisia "pohjia", suhdetta maailmaan mitä katsominen on. Nivan teoksissa valo taittuu ja heittyy verkkokalvon heijastuspinnalla, mutta ei jäljittelevässä kuvallisessa mielessä tai hyvän muodon kriteerinä, vaan jonain kuvaa perustavana, sinä mihin kuvailluusio pohjaa, ja mikä on myös kuvan läpitunkematon tuki tai este, häiriö näkemiselle.

Readymadeulottuvuus Nivan teoksissa sivuaa puolestaan valokuvasta ja havaitsemisen tutkimuksesta periytyviä kysymyksiä valon fysikaalisesta ja värin kemiallisesta käyttäytymisestä, havainto-optiikasta, sekä värikartasta, teollisesti määritellystä, standardoidusta väristä. Tarkoitan sillä kuitenkin myös maalaustaiteen "readymadea", arkistoa, joka pohjaa Nivan työtä, johon se suhteutuu ja joka aina jo on kirjoittanut niin tekijän kuin tutkijankin. Esimerkkinä arkiston käytöstä mainittakoon esim. teos

Lainattu maisema (1993), joka on tilanjakaja, varjostin tai kulissi auringonlaskun sinikeltaisessa väriskaalassa.

Niva esittäytyykin maalarina ja käsityöläisenä: "Kuvataiteilijana olen identiteetiltäni maalari. Problematiikka tai ongelmakenttä on kaksiulotteinen pinta. Siihen liittyy myös maalauksen välineellisyys. Se on jotain sinänsä, se on se kappale ja samalla sillä on välinearvo suhteessa tilaan. En ole mikään tarinankertoja. Kuvan elementit eivät oikeastaan mitenkään rakenna kerrontaa. Olen käynyt tarkkaan läpi maalauksen sisäistä kieltä...siitä miten mittakaava, väri jne. vaikuttavat katsomistilanteeseen."⁷⁰⁰

Nivan kuva-ajattelun voikin ajatella sijoittuvan modernistisperäisen tasollisen optiikan ja minimalistisen kuvan tilallisen esineellisuuden raja-alueelle. Maalauksen pinta ja tukirakenne erotetaan työn yhtäläisiksi teemoiksi.⁷⁰¹ Esim. *Exposeiden* yleisilme on kuvaton ja optisen metallinen, mikä muistuttaa 1960-70-luvun minimalistien tilateosten pelkistystä. Ne on kuitenkin tehty perinteisellä maalaustekniikalla, öljyllä vanerille. Teokset ovat paitsi heijastuspintoja, myös esineitä näyttelytilassa, eli ne voi ripustaa taulumaiseksi riviksi tai niillä voi keskeyttää tai painottaa huonetilaa. Niiden valoheijastukset näyttävät sattumanvaraisilta auringontaittumilta metallilla tai öljyisen vedenpinnan spektriltä.

Nivan kuvat työstävät maalauksen tilaa ja valon tapahtumia sokean pisteen, heijastuspinnan, valkokankaan, sermin, lavasteen, kulissin ja kirjoitusalueen välisin metaforin. Tämä logiikka ilmenee jo 1990-luvun alun teoksissa. *Niin-kuin-maalauksia-katsotaan* -sarjan (1990) lähtökohtana on tiukan frontaalinen, värivalokuvan sävyvalikoiman mieleen tuova "värikenttämaalaus" tai väripalkki, josta on kaksi hieman sävyiltään siirrettyä muunnelmaa, joissa raitapinnat muodostavat taustat peittäville mustille neliöille tai aukoille. Teoksen voi ajatella tutkivan jälkimodernistiseen malliin maalaustaiteen perustekijöitä: osien ja kokonaisuuden, pinnan ja tason, väri- ja kokoerojen jne. välisiä minimaalisia muunnelmia.⁷⁰² Raitamaalauksia katsotaan mustien neliöiden opaakkien "aurinkolasien" läpi:

⁷⁰⁰ Niva, cit. Kantokorpi 2001.

⁷⁰¹ ks. myös Valjakka 2000, 7.

⁷⁰² ks. Tarkka 1992, 40-43.

"mielentakaiset mustat neliöt välittävät eri näkemykset lähtökohtiin".⁷⁰³ Kaksi mustaa aukkoa tuo mieleen myös kaksisilmäisen näkemisen, jonka klassinen yksipisteinen maalauksen katsomispositio kielsi, sen mitä modernistisesta maalauksesta ei voinut nähdä. Nuo "sokeat pisteet" ovat toisaalta myös opaakki näkemisen tuki: ne tuovat mieleen mustat neliöt ja monokromit, Malevitsit ja Reinhardtit, maalaustaiteen "läpipääsemättömän" ja läpityöskenneltävän arkiston.

Siinä missä *Niin-kuin-maalauksia-katsotaan* on sidottu pinnan tiukkaan kaksiulotteisuuteen, tutkii samanaikainen *Tilan mitat* tilallisuutta, mitattua, tuotettua, käsitteellistä ja elettyä tilaa. Sarja koostuu mm. mustavalkoisista ratapihaa, esterataa ja pallokenttää esittävistä valokuvista, joissa paikkaan on puututtu valaisemalla tai paikalta löytyneitä tavaroita siirtelemällä. Sarjasta aukeaa ainakin kaksi erilaista tilan konseptiota. Pelikenttä on aina jo itsessään mitattu ja tiettyihin rajoihin määritelty pelitila, toiminnan väline, jossa maalia lähestytään päämäärähakuisesti yli esteiden. Se on perspektiiviprojektion kenttä, välineellisesti haltuunotettava tila. Esteet ja maalikehyksen karmit muistuttavat valkokangasta tai varjostussermiä, ja vihjaavat ehkä myös maalauksen kehykseen ja sen rajaamaan perspektiiviseen tilaan: on määränpää, katseen maali, jossa näkyvä liukuu sokeaan fokukseensa. Ja on tietysti myös maalaustaiteen määränpää, maalauksen tuki, pelkkä opaakki maali. Valopistein pimeästä rajatut paikat nostavat näkyville luonnon- ja kulttuurimaiseman rajakohtia sekä viittaavat valokuvan keinovaloon, jonka lävitse maisemaa katselemme.

Mitatun ja välineellisen tilan sijasta ratapiha puolestaan on epäpaikka ja ei-kenenkään-maa, liikkumisen ja käytön väliin pudonnut kaistale. Näyttää siltä, että sinne on aseteltu joitakin tilallisia rajaajia ja esteitä, kuten aita, lankkuja, tikkaat tyhjyyteen ja porras ei mihinkään. Tilalla ei ole erityisempää funktionaalista käyttöä tai selviä rajoja, se on lavastettu leikki- tai feikkirata kohti valokuvan fokuksipistettä. Kyse on paikan minimaalisesta merkitsemisestä säännellyn ja normitetun julkisen tilan laitamilla, ja tilasta sellaisena joka ympäröi aina jo, jossa ollaan ennen kuin se tehdään tietoisesti näkyväksi viitoin, suljetaan varoitustauluin ja hallinnoidaan mittauksin.

⁷⁰³ sama.

Epäpaikan idealla on parikki ajatuksella epäväristä, "näkymättömästä" pohjasta tai pinnasta, jolla ei olisi välittömästi lukkiutuvaa diskursiivista merkitystä. Niva toteaa: "haen irtiotta 'maalausmaalausväreihin'. Minuun on vaikuttanut valokuvan väriskaala."⁷⁰⁴ Nivan maalausten edellytyksenä on perinjuurin teknologisesti tuotettu, formatoitu ja tuotteistettu maailma, readymade. Hän on pohtinut varsinkin värin vaikutusta ja konventioita, väriä "peite- tai täyteaineena, jonka näkyvä osa olisi mahdollisimman anonyymi, eikä kantaisi mukanaan värinsä ja materiansa historiaa, merkitystä, ei heti viittaisi johonkin. Olisipa olemassa epävärejä."⁷⁰⁵

Niva onkin siirtänyt värin merkitystä symboloivasta ja vertauskuvallisesta fysikaalis-kemialliseen suuntaan tai värittömiin standardiväreihin, kuten liitutaulunvihreään tai painomusteensiniseen, joilla tai joille kirjoitetaan. Näin hän tuo esille että näkyvä ympäristömme on usein läpikotaisin määritelty, liikumme ja asumme aina jo jonkun säättämässä ja "maalaamassa" elinympäristössä, huomaamattomien kulutus- ja sisustusvärien ehdoin ja toisaalta huomioväristen opasteiden ja varoitusmerkkien ohjailmina. Epäväri ei sijoitukaan minnekään vapaalle vyöhykkeelle väriluokittelujen tuolle puolen, vaan on nimenomaan jotakin niin tuotettua ja ehdollistettua, ettei sitä enää "näe", se on opaakki pohja, "sokea piste", jolta jokin rajataan esiin, tehdään näkyväksi. Nivan teoksissa värin merkitykset laajenevatkin värikarttaan pelkistetyistä luokitteluista aina ruumiinteknologiaan saakka: hän on pohtinut mm. huomiovärien vaikutusta liikkumisen ja suuntautumisen ohjailijoina, sitä miten varoitusvärit tekevät näkymättömän tilan näkyväksi.⁷⁰⁶ Väri vaikuttaa automaattisesti, suuntaa havaitsijan ruumiin liikettä refleksinomaisesti. Niva siirtääkin optisuuden merkitystä maalaustaiteesta modernistisesta havainnon estetiikasta kohti "tieteellistä" havaitsemisen fysiologiaa.

Jonathan Crary on kartoittanut 1800-luvun havaintotutkimuksessa tapahtunutta siirtymää perinteisestä camera obscura-mallista havainnon fysiologiseen tutkimukseen. Klassisessa havaitsemisen mallissa silmän uskottiin olevan "läpinäkyvä" elin ja näkökyvyn tuottavan luotettavaa ja todellisuutta vastaavaa tietoa maailmasta. 1800-luvun puolivälin tienoilla syntyneessä kokeellisessa tutkimuksessa kuitenkin todettiin,

⁷⁰⁴ Niva, cit. Kantokorpi 2001.

⁷⁰⁵ Niva, cit. Tarkka 1992, 42.

⁷⁰⁶ Tähän viittaa Tarkka 1992, 40-43.

että näkökyky on anatomisesti ja toiminnallisesti monimutkaista: visuaalisen tiedon prosessointiin kuuluivat myös virheet ja poikkeamat. Havainnosta tuli häilyväistä ja epävakaa, aistit eivät enää antaneet välttämättä varmaa ja todellisuutta vastaavaa tietoa ulkomaailman kohteista ja tapahtumista. Crary toteaa, miten "katkoksesta ja shokista tulee näkemisen peruselementti, pikemmin kuin jatkuvuudesta, joka ylläpitää maailman vakautta".⁷⁰⁷ Näkeminen erosi geometrisen optiikan pysyvistä suhteista ja aistivarmuuden ideasta, mikä johti havainnon uudelleenasetointiin ja säätelyyn.⁷⁰⁸

Crary tiivistääkin, että 1800-luvun havaintotutkimus "upotti silmän ruumiin paksuuteen ja läpitunkemattomuuteen."⁷⁰⁹ Todettiin esimerkiksi että verisuonet sijaitsevat verkkokalvon pinnalla ja valoreseptorit niiden takana: "liha" siis välittää näköelimen ja sen mitä näemme, välissä.⁷¹⁰ Kiinnostus kohdistui aiemman valon ominaisuuksien ja heijastumisen tutkimuksesta nyt näkemisen fysiologiaan, silmän toimintaan, lihan opaakkiuteen sisäisen ja ulkoisen rajalla. Jälkikuvien ja havainnon hitauden tutkimus oli edellytyksenä valokuvan ja liikkuvan kuvan teknologioiden synnylle. Keskeistä oli, että näkemisen ja muiden aistien rajat määrittyivät havaintotutkimuksessa uudelleen. Havaitseminen ei ollut enää kirkkaan ja transparentin näköaistin asia: "kyse ei ollut enää yhdestä aistista vaan aisteista jotka tuottavat vaihdettavia efektejä ja vasteita".⁷¹¹ Esimerkiksi huomattiin, että "väreillä -- valoenergian tiettyinä aallonpituuksina -- ei ollut vaikutusta pelkästään katsojan autonomiseen optiseen herkkyyteen, vaan ruumiiseen monimutkaisena hermo- ja liikeorganismina: kun punaiset valonsäteet osuvat silmiimme, koko ruumiimme näkee punaista."⁷¹²

Huomattavaa on myös, ettei aistimuksen päätepisteenä enää pidetty sisäistä tilaa, ajattelua, tietoa tai havaintoa, vaan aistimus määrittyi sinä, mikä huipentui liikkeeseen, toimintaan. Aistimus tuotti refleksinomaisen, tietoisin ajattelun ohittavan vasteen, se ylitti "optisen tietoisuuden" ja tuotti vaikutelmia tahattomasti, jopa automaattisesti.⁷¹³ Craryn mukaan 1800-luvun loppupuolella syntyi kokonaan uudenlainen havaitsija, kun

⁷⁰⁷ Crary 2001, 306.

⁷⁰⁸ sama, 319.

⁷⁰⁹ sama, 214-215.

⁷¹⁰ sama, 217.

⁷¹¹ sama, 167.

⁷¹² sama.

⁷¹³ sama, 169.

hajautettu, häilyvä aistikokemus subjektoitiin uusiin mekaanisiin nopeuksiin ja rytmeihin, liikkuvan kuvan teknologioihin, konetuotantoon...Tavoitteena oli huomiokyvyltään ja motoriikaltaan valpas ja tuottava havaitsija.⁷¹⁴

Havaitsemisen vastaavuusmallin murtuminen ja havainnon ruumiillistuminen johti Craryn mukaan kuitenkin myös toisenlaisiin yrityksiin koota aistiva subjekti.⁷¹⁵ Aistimisen epävakaus ja häilyvyys johti yhtäältä havaitsemisen vakioiden ja konstanssien etsintään, esimerkiksi 1920-luvulla gestalt-psykologiaan, jossa havaitsemisen katsottiin perustavasti järjestyvän hahmo-tausta-mallin ja hyvän muodon "vedon" mukaisesti. Se johti myös pyrkimykseen määrittää havaitsemisen aistimellisen sumeuden, epäjatkuvan liikkeen, läpitunkemattomuuden ja epäluotettavuuden alta jälleen "puhdas näkeminen".⁷¹⁶ Tämä projekti johti "puhtaaseen optisuuteen", maalaustaiteen esteettisiin formalismeihin Clive Bellistä Clement Greenbergiin asti.

Nivan teosten subjekti on mekaanisen jäljentämisen aikakauden jälkiteollinen perillinen. Hän käsittelee monissa töissään visuaalista tiedostamatonta, huomaamattomia, opittuja, liikettä ja toimintaa ohjaavia nähdyn kehyksiä. Hänen tuotantonsa sivuaa modernistisen katseen arkeologiaa, se nostaa tarkastelun alle havaitsemisen fysikaalisia ja fysiologisia ehtoja, paikoittaa näkemisen ruumiin ja liikkeen rajapinnalle, aistien jakoon jonka formalistinen maalaustaide pääosin tukahdutti.

Monien 1990-luvun puolivälin teosten, esim. *I spy with my Eyes*-sarjan teemoina ovat 1800-luvun havaintotutkimuksen, liikkuvan kuvan ja katselulaitteiden, stereoskooppien ja panoraamojen aikakaudelta periytyvät yksi- ja kaksisilmäisen näkemisen ongelmat. *I spy* ... vihjaa myös salakatselun teemaan ja tuo mieleen camera obscuran tirkistys- ja taittoaukot. Nivan camera on kuitenkin kaksiaukkoinen, hän käsitteellistää näkemisen perustavasti liikkeen kautta. *I spy with my eyes* koostuu panoraamakameralla otetuista sisäkuvista, jossa huoneisiin on ripustettu

⁷¹⁴ sama sekä 309.

⁷¹⁵ Craryn mukaan 1800-luvun empiirinen havaintotutkimus suisti sijoiltaan Immanuel Kantin näkemyksen, jossa ihmistajunta järjestää aistitun aprioriseen ykseyteen: syys-seuraussuhteisiin, ajan ja tilan kategorioihin jne. 1900-luvun estetiikka ja taiteentutkimus jatkoi postkantilaiselta pohjalta puhtaaseen optisuuteen ja gestalt-teorioihin sitoutuen.

⁷¹⁶ Crary 2001, 302-306.

monokromaattisia maalauksia. Kyseiset maalipinnat on sitten pantu esille valokuvien ohkeen näyttelypaikan tilaan maalausesineiden litteänä, syvyydettömänä seurantona.



Jussi Niva: I spy with my eyes, 1994. Installaatio, värivalokuva ja akryylimaalaukset.
Valok. Pirje Mykkänen, KKA.

Teossarja hahmottaa yksisilmäisyyttä (siis perinteistä fokusoitua perspektiivisyyttä) näkövirheenä tai häiriönä liikkumisessa: "yhdellä silmällä en pystynyt hahmottamaan lähimpiä etäisyyksiä...olin tarttuvanani esineisiin ennen kuin edes kosketin niitä, astuin portaissa tyhjään, kompuroin tasaisellakin maalla."⁷¹⁷ Yksisilmäisyyttä vertaillaan kaksifokuksiseen panoraamavalokuvaan, joka "vastaa liikkeessä olevan katsojan tilannetta, jossa kuvaa muodostavat yhtä hyvin jo ohitetut, vasta nähdyt asiat kuin vielä edessä olevat...se vastaa luontevasti tilannetta, että olet huoneessa, tiedät esimerkiksi miten liikkua siellä."⁷¹⁸ Litteän frontaaliset maalausesineet panoraamakuvien ohessa on puolestaan aseteltu kuvattuihin huoneistoihin tilan konkreettisina mittakeppeinä tai maalitauluina: "yksisilmäisen apuvälineinä hahmottaa etäisyyttä mittaamalla tai peittämällä."⁷¹⁹

⁷¹⁷ Niva, cit. R.Roos 1995, 7.

⁷¹⁸ sama.

Niva tematisoi sarjassa suhteemme kuvatilaan, tiukan frontaaliseen tilailluusioon välittömän ruumiillisen vasteen, kuten äkkipysähdyksen tai virheliikkeen tasolla, ja toisaalta esittää panoraamakuvan eletyn tilan, olotilan illuusiona. Hänen työtään voidaan verrata minimalismin pyrkimyksiin. Minimalistit pyrkivät eroon tilailluusiosta ja painottivat teoksen konkreettista läsnäolon tuntua ja *gestaltin* ykseyttä katsojan liikkeessa sen ympärillä. Nivalle kuvailluusion totuuskeriteerinä on sitävastoin liikkeen häiriö, shokki tai kompurointi. Kuva on perustava katkos liiketilassa tai sitten se on ruumiinliikkeen refleksinomainen ohjain, tilanjakaja, maalitaulu, kulissi.

Maalauksen käyttö tilan hahmottamisen apuvälineenä muistuttaa Gerhard Richterin ajatusta siitä, miten maalaus, kuva on katsomisen tuki, apuväline todellisuuden haltuunottamisessa, eikä todellisuutta vastaava kuva.⁷²⁰ Todellisuuteen ei ole mitään suoraa pääsyä eikä sitä voi erottaa kuvistaan.

I spy -teos vihjaa liikkeeseen toisellakin tavalla, värin kautta. Sarjan monokromaattiset pinnat ovat väriltään keltaisia (*I spy...something Being as Gold*), sinisiä (...*Being as Indigo*) ja monivärisiä (...*Being as Coloured*), jossain versioissa ne ovat harmaitakin. Väreistä keltainen ja sininen havaitaan verkkokalvon ääreisosilla, samoilla alueilla kuin liikkeen aistimus, siinä missä värierottelu on tarkimmillaan verkkokalvon keskiosassa.⁷²¹ Harmaat monokromit voisivat vihjata retinan sokeaan pisteeseen tai pupilliaukkoon, lisäksi ne ovat kuvattuihin huoneisiin ripustettuina kuin aukkoja seinässä, tekoikkunoita tilassa. Myös varhaisemmassa teoksessa *View Finders III* (1991) tumma opaakki vyöhyke yhdistää tai erottaa kaksi sinisestä keltaiseen skaalattua väriiirtymävyöhykettä kuin silmien välinä. Auringonlaskun taivaansinen ääretön on silkkaa skaalattua valoa, retinan ääreisosan ärsykettä.

Fine Tuning-sarja 2000-luvun alusta laajentaa näköhäiriön ajatusta telemaattiseen, sähköiseen kuvaan. Öljyvärillä vanerille ja alumiinille tehdyt maalaukset esittävät kuvahäiriön räpsähdystä, lähetyksen luhistumista tukeensa neutraalilla TV-ruutua muistuttavalla pinnalla. "Kuvaruutu" on nyt perinyt kirjoituslaskan ja valkokankaan paikan, se voi olla opaakin matta tai himmeästi näytteillepanopaikkaansa ja katsojan

⁷¹⁹ sama.

⁷²⁰ Richter 2002, 73.

⁷²¹ Crary 2001, 295.

ruumiin liikkeitä takaisinheijastava. Eräät sarjan teokset esittävät hieman kuperan ja tasaisen heijastuspinnan välistä taittumakohtaa. Idea tuo mieleen *Expose*-sarjan "Newtonin renkaat", tasaisen ja kaarevan pinnan välissä näkyvät kehämäiset kuviot, jotka syntyvät pinnoilta heijastuvien valoaaltojen häiriköidessä, interferoidessa keskenään. Teokset viittaavatkin kaikenlaiseen mediakohinaan joka vyöryy vastaanottimiimme. Maalaussarjan nimet, kuten *Fine Tuning* ja *Static* tuovat valoenergian ohella mukaan myös ääniaallot, taajuuden etsinnän ja mykän kanavan valkoisen kohinan. Näissä abstrakteissa maalauksissa puhdas optisuus liukuu aistienväliseen huminaan.

Näkeminen häiriintyy, kuva luhistuu, lähetys huojuu, kanava ei ole kohdallaan, tai ollaan kuvien välissä, jossa liikkuvan kuvan liikevaikutelman illusorisuus, havainnon hitaus, silmänkääntö paljastuu. Kuvat ovat kuin katko, lähetyshäiriö tai "hetkinen" aistimuksen ja liikkeen, näkemisen ja tajuamisen välissä. Niva toteaa näistä maalauksista: "äänessä on helppo ymmärtää häiriötilanne, esim. silloin kun etsitään oikeata taajuutta. Sellaista tilannetta haen. On hyvä joskus herkistää aistit toisella tavalla. Kuvakenttä on häiriössä, lopullista, puhdasta kuvaa ei ole."⁷²²

⁷²² Niva, cit. Kantokorpi 2001.

VII. Yhteenveto: maalaus kellui nimensä varassa, kohti uusia horisontteja?

Olen yrittänyt lukea nykyaiteen historiaa hieman viistosta näkökulmasta, 1960-luvun jälkeiseen valtavirran taideteoriaan etäisyyttä raotellen. Kommentoin modernia maalauksen lopun tarinaa historian lopun myytin muunnelmana ja totesin, että postmodernissa tiedontilassa tällaisista metanarratiiveista, historian päämäärähakuisista prosessimalleista on nykyisin luovuttu. Maalaustaiteen teoria on kuitenkin pitkään ollut pysähtyneenä lopun sulkeumaan, osaksi johtuen siitä että maalaus oli modernismissa keskeinen taidelaji, eräänlainen filosofinen malli, sekä toisaalta modernismin jälkeisen maalausteorian hitaan kehittelyn takia.

Sikäli kun maalauksen loppu on myytti, mille nykymaalaustaiteen historiallisuus sitten voitaisiin perustaa? Avuksi otin Michel Foucault'n diskurssi- ja arkistokäsitteet. Maalaus voidaan määritellä taideinstituution tietovallan verkostossa kehkeytyvänä käytäntönä, joka on sekä instituution historiallisesti tuottamaa että sitä kriittisesti analysoivaa. Maalaustaide diskursiivisena muodostelmana kattaa niin taideopetuksessa periytyvän teknisen tietotaidon, maalauksen historialliset konventiot (esim. genret) kuin taideteorian ja kritiikin kulloisetkin tavat tuottaa maalauksen merkityksiä ja ylläpitää sen rajoja. Nämä kietoutuvat aina laajempiin yhteiskunnallisiin tekijöihin, kuten erilaisten keräilijäkuntien tarpeisiin sekä aikakauden tieteellisiin ja teknologisiin edellytyksiin. Maalaustaiteen konventiot ja ideologiat (esim. modernistinen formalismi) voidaan myös nähdä arkistona nykyaiteelle, eli sinä mistä ei enää voida puhua, mutta mikä antaa käsitteitä ja edellytyksiä, joiden pohjalta nykyinen taiteen käytäntö on mahdollinen. Arkisto on tulkintahorisontti, johon nykyaide suhteutuu eroa tehden. Tällä tavoin ymmärrettynä maalaustaide on vakiintunutta kulttuurista traditiota kyseenalaistavaa ja muuntavaa työtä, eikä sillä voi olla yksiselitteistä loppua. Maalauksen perustaoletukset voivat kyllä muuttua – ja ovat muuttuneetkin – 1800-luvulta lähtien huomattavasti.

Kritisoin sitten angloamerikkalaiseen taideteoriaan pesiytynyttä taiteen historiallisia ja institutionaalisia koodeja aliarvottavaa tendenssiä. Ajatusmallia julistettiin varsinkin 1960-luvun lopulla lingvistisen käsitetaiteen varhaisessa avantgardessa, jossa uskottiin käsitetaiteen muuttavan taiteen merkitykset kerralla ja pohjia myöten, mutta se jatkuu piilevämmin 1970-80-luvulle saakka, mm. Rosalind Kraussin indeksiteoriaan ja

Douglas Crimpin *End of Painting*-manifestiin asti. Mielestäni nämä modernismia kritisoivat historian­tulkinnat uusintavat pohjimmitaan modernistista ajatusta siitä että taide voitaisiin aloittaa tabula rasa­lta, tradition merkitys kieltäen.

Maalauksen loppua ja katkosta traditioon korostava avantgardemalli alkoi näyttäytyä suhteellisena kun vertailin sitä samanaikaisen eurooppalaisen taiteen pyrkimyksiin. Daniel Burenin 1960-luvun lopun tekstien lähiluku osoitti, että instituutiokriittinen tavoite määriteltiin niissä ensi kertaa juuri maalauksen nimeen. Taide autonomisessa mielessä saattoi olla lopussa, mutta maalauksella nähtiin avantgardistista potentiaalia sikäli kun se oli näkyvä, esityskontekstinsa taloudelliset ja sosiaaliset ehdot osoittava ”kriittis-indikatiivinen” väite. Buren ei puhunut ”taiteesta yleensä” käsitetaiteilija-aikalaistensa tavoin, vaan nimenomaan ”maalauksen teoreettisesta käytännöstä”. Näin siksi, että hän katsoi – edeltäjiensä situationistien tavoin -- että taiteilijan oli väistämättä toimittava ”hyvinmääritellyn kulttuurikentän” sisältä käsin. Maalauksen perinnettä ei voitu hylätä, mutta sen konsepti oli perinpohjaisesti uudistettava. Ajatus maalauksesta diskursiivisena, aineellisia ja sosiaalisia tuottoehtojaan tutkivana käytäntönä on siis hahmoteltu jo 1960-luvulla.

Esittelin sitten 1990-luvun puolivälin jälkeen tuotettuja maalaustaiteen jälleenmäärittelyehdotuksia, ja analysoin niitä suhteessa hahmottelemaani maalauksen diskursiiviseen käytäntöön. Osittain nämä ehdotukset, kuten flatbed ja maalaustaiteen laajennettu kenttä, periytyvät myöhäismodernistista ja minimalistis­peräisistä 1950-60-lukujen taideteorian käsitteistä, mutta esim. Charles Harrisonin näkemys genrejaosta taiteen historiallisen erityisyyden merkitsijänä sekä Melvillen, Armstrongin ja Lisbonin idea maalauksesta institutionaalisesti tuotettuna sulkeutumattomana kategoriana lähestyvät maalauksen diskursiivisen käytännön ajatusta.

Tutkin myös maalaustaidetta erityisesti 1950-luvulta asti perustellutta ruumiillisuuden, aineellisuuden ja aistimellisuuden merkityskimppua ja pohdin, miten sitä voitaisiin lukea nykyhetken taiteentutkimuksen kielelle. Toin esille miten maalaus on palannut viime vuosina nykyaidekeskusteluun samanaikaisesti kuin käsitetaiteen paradigmaattinen dematerialisaatiomalli on kyseenalaistettu. Ruumiillisuus ja aistimellisuus on toiminut viime vuosikymmeninä metafyyysisiä hengen ja ruumiin, maskuliinisen ja feminiinisen hierarkioita purkavana kriittisenä instanssina varsinkin

feministisessä teoriassa ja käsitetaiteessa. 1990-2000-luvun aikana myös maalaustaiteen ”ruumiillisuutta” on alettu pohtia tästä näkökulmasta. Nykyteoriassa varsinkin taktiisuus ja aistienvälisyys ovat olleet usein käytettyjä käsitteitä purettaessa modernistisesta maalaustaiteesta periytyvää optisuutta eli silmäkeskeistä ajattelua. Tutkin aistienvälisyyttä eli tunnollisuutta filosofisena, aistien hierarkiaa koskevana kysymyksenä Luce Irigarayn ja Jean-Luc Nancyn filosofioissa, sekä pohdin sitä varhaismodernistisen synesthesian idean uudelleenmäärittelynä nykyisyydessä. Kaikki kolme tutkimaani kuvataiteilijaa, Nina Roos, Tarja Pitkänen-Walter ja Jussi Niva ovat jollain tavoin käsitelleet aistienvälisyyttä tuotantonsa teemana.

Tavoitteenani on ollut osoittaa, ettei suomalaisessa taidemaailmassa ole koskaan ollut jyrkästi maalaustaiteesta irrottautuvaa avantgardea. Syynä oli se, että modernismin ideologian purkautuminen ajoittui meillä yksin jälkistrukturalistisen teoreettisen keskustelun kanssa, jossa oli tarkoituksena olemassaolevien merkitysten ja diskurssien purkaminen, eikä usko siihen, että traditiosta voitaisiin kumouksellisesti irrottautua. Modernismin kriisiyttäminen tapahtui meillä 1980-luvulta lähtien perinteiset taiteen välineet ja ideologiat kyseenalaistamalla, mutta tätä työtä tehtiin myös maalauksen nimissä. 1990-luvulla maalauksen relevanssia pohdittiin esim. installaatioiksi tai käsitetaiteeksi miellettyjen teosten keinoin. Tämän ilmiön löytäminen johti alun perin kyseenalaistamaan vallitsevaa nykytaiteen tarinaa, jossa maalauksella ei ole juurikaan nähty avantgardistista potentiaalia.

Maalaustaiteen merkityksiin ja modernismin ideologioihin perustuva mutta niitä kriittisesti tarkasteleva kuvataide voidaan nähdä myös nimenomaan suomalaisena ilmiönä, mikä johtuu modernismin vakiintuneesta asemasta ja suhteellisen pitkstä vaikutuksesta maalausopetuksessamme samalla kuin angloamerikkalaisen uuskäsitetaiteen ja dekonstruktiiivisen filosofisen perinteen rantautuminen meille antoi keinot kyseenalaistaa sisäistettyä traditiota. Tavoitteenani oli toisaalta myös osoittaa, että modernismin perinteellä on vielä merkitystä Suomen taiteessa, vaikkakin kriittisesti tutkittuna ja kontekstualisoituna.

Käytin Foucault’n arkiston käsitettä jäsentämään muutosta ja jatkuvuutta joka ulottuu 1990-luvun suomalaisten kuvataiteilijoiden teoksissa modernistisen maalaustaiteen ideologioihin tai maalauksen esitystapojen historiaan. Diskursiiviset maalaukset ottavat

erilaisia kriittisiä suhteita maalaustaiteen varhempiin teemoihin. Teoksissa voidaan esim. jatkaa jonkin modernistisen teeman, kuten synesthesian, abstraktion tai formalismin käsittelyä mutta tavoilla jotka kyseenalaistavat modernismin kuva-alustaan sidottua välineajattelua, arjesta irrotettuja ja maskuliinisia merkityksiä yms. Teoksissa on edelleen yhteyksiä modernistisen maalaustaiteen diskurssiin, mutta teos tuo esille myös sen ideologiset rajat, konstruoituneisuuden. Näin kukin teos työstää uusiksi ehtoja joilla maalauksen ymmärrämme mutta tunnustaen modernismin historiallisena kontekstinaan tai painolastinaan. Näin maalausta ei ole tarpeen määritellä perinteisestä modernistisesta ajattelusta käsin, jossa se nähdään abstraktin kuvapinnan laatujen kautta toteutettavana olemustaan lähestyvänä (päättyneenä) projektina eikä myöskään arkiajattelun mukaisesti tauluntapaisena teoksena tai pelkästään tiettyinä perinteisinä taiteen tekniikoina. Michael Friedin ennustus on tavallaan käynyt toteen: maalauksesta on tullut ”nimi”, taideinstituutiossa historiallisesti tuotettu sopimus. Ja kuvataiteessa tehdään edelleen työtä maalauksen nimeen, se on tarkoituksellisen uudelleenajattelun kohde nykyisyydessä.

1980-luvun puolivälissä suomalaisen modernistisen maalausajattelun pohja alkoi hapertua, mutta tulkintahorisonttina modernismi muodosti katon, jonka puitteissa esimerkiksi formalismin ja aineellisuuden suhdetta voitiin tutkia (esim. Tarja Pitkäsén teoksissa). Diskursiivisen maalauksen kategoriassa suomalaiseen taiteen käytäntöön pakkautui ja poimuttuikin sellaista materiaalisuuden ja prosessuaalisuuden pohdintaa, joka ei vielä 1960-70-luvuilla esim. postminimalismin nimissä ehtinyt meille. Tuolloisen taideajattelun ”antiformalistiset” ideathan jäivät Suomessa pääosin tuntemattomiksi.

Diskursiivisessa maalauksen käytännössä modernistisen maalauksen teemat ruumiillistettiin ja sukupuolitettiin. ”Maalaus” määriteltiin vielä kerran siitä modernismissa torjutun näkökulmasta: feminiinisen, valuvan, arkisen. Maalaustaiteen perinteinen itseilmaisuvirtauskuva purkautui jälkistrukturalistiseen näkemykseen, jossa subjekti rakentuu diskursiivisesti suhteessa kieleen ja olemassaoleviin merkityksiin, maalauksen toimiessa kielen rajalla. Maalaamisen käytäntö koskettaa kielen reunamia, säröyttää diskurssia sen sisältä käsin. Tässä mielessä viime vuosikymmenen suomalaisen kuvataiteen tematiikka on rinnakkaista 1990-luvun avantgarden määritelmien, kuten Hal Fosterin hahmotteleman ”reaalin paluun” kanssa.

Viime vuosina maalaustaiteen arkiston painoarvo on näkynyt taiteidenvälisenä kiinnostuksena genren käsitteeseen. Maalauksen perinteen ja readymaden välinen problematiikka on valtavirtaistunut tämänhetkiseen nykyaiteeseen, vaikkapa Elina Brotheruksen *New Painting* -sarjan maalaustaiteen genrejä, maiseman ja henkilökuvan konventioita uusintaviin valokuviiin. Lieneekö valokuvataide suuntautumassa dokumentaarisista ja representaatioon liittyvistä kysymyksistä myös kuvakulttuurin historiaan? Viime vuosikymmeninä nykyaiteen käytäntö ja teoria ovat painottaneet voimakkaasti kontekstuaalisten ja diskursiivisten tekijöiden merkitystä, samalla kun taiteen historiallisten koodien kenttä on ohitettu vanhanaikaisena. Kuitenkin myös historiallinen konteksti, arkisto, luo ehtoja joista taiteen nykyisyyttä rakennetaan. Maalauksen traditio ja modernismin ideologiat voivat toimia arkistona nykyaiteelle. Kyseessä ei enää ole ”vapaa” sitaattilainailun historiaton sulatusuuni, vaan orastava tietoisuus näkyvän rajoista ja tietystä paikasta, jonne menneen horisontti meidät asettaa. Tuolta paikalta merkitysten muuntaminen on mahdollista, sieltä maalaustaide yhä puhuttaa meitä.

Lähteet ja kirjallisuus:

Painamattomat lähteet:

- Heino**, Rauli, 1998. Minimalistisen kuvanveiston taidekäsitys ja teemoja kuvanveistäjä Hannu Sirénin tuotannosta. Pro gradu, Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Pitkänen-Walter**, Tarja 2002. Suulliset ja kirjalliset tiedot joulukuussa 2002.
- Viljanen**, Reijo, 2003. Suulliset tiedot joulukuussa 2003.

Painetut lähteet ja kirjallisuus:

- Above/Below the Surface**. 1996/1997. Toim. Jan Foncé, Maaretta Jaukkuri. Näyttelyluettelo. Museum van hedendaagse kunst, Antwerpen, Nykyaiteen museo, Helsinki, Brugge.
- Ahtila**, Eija-Liisa, 1988. Originaali ja kopio. Taide 1/88, s. 12-15.
- Ahtola-Moorhouse**, Leena, 1990. Kokeilevat konkretistit ja kineetikot 1960-luvun virrassa. S. 210-219. ARS-Suomen taide 6. Otava, Keuruu.
- Alberro**, Alexander, 1999. Reconsidering Conceptual Art. S.xvi-xxxvii. Alberro A. and Stimson B. eds. Conceptual Art: a critical anthology. MIT Press, Cambridge, Mass.
- **& Buchmann**, Sabeth, (eds.) 2006. Art after Conceptual Art. Generali Foundation Collection Series, Vienna.
- Albers**, Josef, 1982. Färglära om färgers inverkan på varandra. Forum, Stockholm.
- Armstrong**, Philip and **Lisbon**, Laura, 2001. As Painting: Problematics. s. 27-58 teoksessa As Painting: Division and Displacement. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Arne**, Tor, **Enckell**, Carolus, **Pallasmaa**, Juhani, 1983. Esipuhe. Teoksessa Hans Hofmann, Esseitä. Vapaa Taidekoulu, Helsinki.
- Arppe**, Tiina, 1986. Esittely Baudrillardiin, s. 181-186. Moderni/Postmoderni. Tutkijaliiton julkaisusarja 44, Jyväskylän.
- ARS-83** Helsinki-näyttelykirja. Arkio, Tuula, Malme, Heikki, Fritze, Sointu (toim.). Ateneumin taidemuseo, Helsinki.

- Atkinson, Terry**, 1999. Concerning the Article "The Dematerialization of Art". s. 52-59 teoksessa Alberro A. and Stimson B. eds. *Conceptual Art: a critical anthology*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Baudelaire, Charles**, 1993. Pahan kukkia. Suom. Yrjö Kaijärvi. Otava, Helsinki.
- Bell, Clive**, 1958. *Art*. Capricorn Books, New York.
- Benglis, Lynda**, 1996/ 1977. Conversation with France Morin. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Betterton, Rosemary**, 2004a. Unframing Women's Painting. S. 1-15 teoksessa *Unframed: Practices and Politics in the Women's Contemporary Painting*. I.B. Tauris, New York and London.
- 2004b. Susan Hiller's Painted Work. S. 79-95 teoksessa *Unframed: Practices and Politics in the Women's Contemporary Painting*. I.B. Tauris, New York and London.
- Bird, Jon & Newman, Michael** (eds.), 1999. *Rewriting Conceptual Art*. Reaktion Books, London.
- Blanchot, Maurice**, 2003. Kirjallinen avaruus. Ai-ai, Helsinki.
- Bois, Yve-Alain**, 1990. *Painting as Model*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Bolt, Barbara**, 2004a. Painting is not a Representational Practice. S. 41-61 teoksessa *Unframed: Practices and Politics in the Women's Contemporary Painting*. I.B. Tauris, New York and London.
- 2004b. Art beyond Representation. The Performative Power of the Image. I.B.Tauris, London.
- Bonito Oliva, Achille**, 1983. Avantgardesta transavantgardeen. Taide 5/83, s. 31-
- Boudaille, Georges**, 1999. Interview with Daniel Buren: Art is No Longer Justifiable or Setting the Record Straight. s. 66-75 Alberro and Stimson (eds.) *Conceptual Art*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Bryson, Norman**, 1983. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. MacMillan Press, Basingstoke.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, Moxey, Keith**, (eds.) 1991. *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Polity Press, Cambridge.
- Buchloh, Benjamin**, 1984. Figures of Authority, Ciphers of Regression. s. 107-136 teoksessa Brian Wallis (ed.) *Art after Modernism rethinking Representation*. Godine, Boston Mass/ Museum of Contemporary Art, New York (1991).

- 1999/1989. Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. s. 514-537 teoksessa Alberro and Stimson (eds.) Conceptual Art. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Buren**, Daniel, 1969-70/1999. Beware. S. 144-157. Teoksessa Alberro and Stimson (eds.) Conceptual Art. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Buren, Mosset, Parmentier, Toroni**, 1967. Statement. s 28-29 teoksessa Alberro and Stimson (eds.) Conceptual Art. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Buskirk**, Martha & **Nixon**, Mignon, 1996, (eds.) The Duchamp Effect. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Butler**, Judith, 1999. Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity. Routledge, New York and London.
- Casey**, Michael, 1999. The Post-avantgarde. Change, Influence and Patterns of Practice in Finnish Painting of the 1980s. Helsinki University Press, Helsinki.
- Colpitt**, Frances, 1990. Minimal Art the Critical Perspective. University of Washington Press, Seattle.
- Crary**, Jonathan, 1990. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. MIT Press, Cambridge, Mass.
- 2001. Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Crimp**, Douglas, 1990. Museon raunioilla. Taide, Helsinki.
- 2002. There is no Final Picture. Teoksessa Painting on the Move. Schwabe, Kunstmuseum Basel.
- Damianovich**, Maya, 1996. On a Visually Opulent semantic Plurality. Siksi 2/1996.
- Danto**, Arthur C, 1984. Death of Art (ed. by Berel Lange). Art and Philosophy, vol 2. New York, Haven.
- de Duve**, Thierry 1991. Pictorial Nominalism. Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- 1996. Kant after Duchamp. MIT Press, Cambridge, Mass.
- 2005. When Form has become Attitude – and Beyond. S. 19-31 teoksessa Nicholas de Ville and Stephen Foster (eds.) The Artist and the Academy. Issues in Fine Art Education and the Wide Cultural Context.
- Deepwell**, Katy, 1996. Paint Stripping: Feminist Possibilities in Painting after Modernism. N.Paradoxa: Issue 1, December 1996.
- Derrida**, Jacques, 1987. The Truth in Painting. University of Chicago Press, Chicago.

- Elkins, James**, 1999. What Painting is. Routledge, New York.
- 1999. Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity. Routledge, New York.
- 2001. Pictures and Tears. A History of People who have cried in front of Paintings. Routledge, New York.
- Enckell, Carolus**, 1990. Taiteilija kirjoittajana. Taide 1/90.
- 1992. Maalauksen kieli on mykkyys. Taide 1/92.
- Fer, Briony**, 1993. The Language of Construction. Teoksessa Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars. Yale University Press, New Haven.
- 2000. On Abstract Art. Yale University Press, New Haven.
- 2004. The Infinite Line: Re-making Art after Modernism. Yale University Press, New Haven.
- Fortnum, Rebecca**, 2004. Seeing and Feeling. S. 139-161 teoksessa Unframed: Practices and Politics in the Women's Contemporary Painting. I.B. Tauris, New York and London.
- Foster, Hal**, 1996. The Return of the Real. MIT Press, Cambridge, Mass.
- 1989. Mullistavia merkkejä. s. 280-287 teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) Modernin ulottuvuuksia, Gummerus, Jyväskylä.
- Foucault, Michel**, 1982. Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. Transl. by A.M. Sheridan Smith. Pantheon Books, New York.
- 2005. Tiedon arkeologia. Suom. Tapani Kilpeläinen. Vastapaino, Tampere.
- Freud, Sigmund**, 1991. The Interpretation of Dreams. Penguin, London.
- 1991. Jokes and their Relation to Unconscious. Penguin, London.
- Fried, Michael**, 1998. Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago, University of Chicago Press.
- Gasché, Rodolphe**, 1999. On Minimal Things. Stanford University Press, Stanford, Ca.
- Godfrey, Tony**, 1998. Conceptual Art. Phaidon Press, London.
- Greenberg, Clement**, 1989. Amerikkalaistyypisistä maalauksesta. s. 104-132 teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) Modernin ulottuvuuksia, Gummerus, Jyväskylä.
- 1989. Avantgarde ja kitsch. s. 83-103 teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) Modernin ulottuvuuksia, Gummerus, Jyväskylä.

- 1989. Modernistinen maalaustaide. s. 133-147 teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) Modernin ulottuvuuksia, Gummerus, Jyväskylä.
- Grosz**, Elizabeth, 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington.
- Hannula**, Mika, 1994. Perinteen voima ja keskipisteen kirous. *Taide* 4/94, 55.
- Harrison**, Charles, 2001. *Conceptual Art and Painting*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Hass**, Lawrence, 1999. Sense and Alterity. Rereading Merleau-Ponty's Reversibility Thesis. Teoksessa D. Olkowski and J. Morley (eds.) *Merleau-Ponty, Interiority and Exteriority, Psychic Life and the World*. s.91-106. State University of New York Press, Albany.
- Hautamäki**, Irmeli, 2003. Avantgarden alkuperä: modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin. Gaudeamus, Helsinki.
- Heikinaho**, Minna, 1998. Paul Osipowin haastattelu, s. 105-108. *Silmän oppivuodet*. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Heino**, Rauli, 1998. Timo Aallon haastattelu, s.109. *Silmän oppivuodet*. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Heinämaa**, Sara, 1996. Ele, tyylä ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle. Gaudeamus, Helsinki.
- Hofmann**, Hans, 1983. Esseitä. Vapaa Taidekoulu, Helsinki.
- Irigaray**, Luce, 1985a. *Speculum of the Other Woman*. NY Cornell University Press, Ithaca.
- 1985b. *This Sex which is not One*. NY Cornell University Press, Ithaca.
- 1991a. Bodily Encounters with the Mother, s. 34-46 teoksessa *The Irigaray Reader*, ed. by Margaret Whitford. Blackwell, Oxford.
- 1991b. Volume without Contours, s. 51-67 teoksessa *The Irigaray Reader*, ed. by Margaret Whitford. Blackwell, Oxford.
- 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Gaudeamus, Helsinki.
- Johansson**, Hanna, 2005. Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970-95. *LIKE*, Helsinki.
- Jonte-Pace**, Diane, 2001. *Speaking the Unspeakable. Religion, Misogyny and the Uncanny Mother in Freud's Cultural Texts*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Ca.

- Judd**, Donald, 1996/1965. *Specific Objects*. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Kandinsky**, Wassily, 1981. *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Suomen taiteilijaseura, Helsinki.
- Kantokorpi**, Otso, 2001. Jussi Niva. *Interface/Kosketuspintoja*.
[Http://www.artists.fi/interface/fi/niva.html](http://www.artists.fi/interface/fi/niva.html)
- Kare**, Antero, 1976. *Tajunnan tarroja-Adhesiva Arketyper*. Elonkorjaajat esittäytyvät. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki.
- Kari Cavén**. 9.2.-20.4.1997. Sara Hildénin taidemuseo, Tampere. Näyttelyluettelo.
- Karjalainen**, Tuula, 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. WSOY, Porvoo.
- Kelly**, Ellsworth, 1996/1969. *Notes of 1969*. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Kelly**, Mary, 1983. *Post-Partum Document*. Routledge and Kegan Paul, London.
 -----1999. *Notes on Reading the Post-Partum Document*. S. 370-375, teoksessa Teoksessa Alberro and Stimson (eds.) *Conceptual Art*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Kivirinta**, Marja-Terttu & **Rossi**, Leena-Maija, 1991. *Koko hajanainen kuva*. WSOY, Porvoo.
- Kosuth**, Joseph, 1999/1969. *Art after Philosophy*, s.158-177. *Conceptual Art: a critical anthology*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Kotkavirta**, Jussi & Sironen, Esa 1986. *Esipuhe teoksessa Moderni/Postmoderni*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44, Jyväskylä.
- Krauss**, Rosalind. 1977. *Notes on the Index: Seventies Art in America*. October no. 4, Fall 1977, pp. 68-81.
 -----1985. *Notes on the Index, Part 2*. Teoksessa *Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, Mass.
 -----1985. *Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, Mass.
 -----1993. *Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge, Mass.

- 1993b. Marcel Duchamp eller det imaginära fältet. s. 264-286
teoksessa Jan-Gunnar Sjölin (ed.) Att tolka bilder. Studentlitteratur, Lund.
- 1999. Voyage on a North Sea. Art in the Post-Medium Condition.
Thames and Hudson, London.
- Kreuger**, Anders, 2001. Puhuttua, kuunneltua, tulkittua. Muistiinpanoja keskusteluista
Nina Roosin kanssa. Nina Roos – Läpi kuvien, Kiasma, Nykyaiteen museo 12.5.-19.8.
2001. Nykyaiteen museon julkaisuja 75/2001, Helsinki.
- Kristeva**, Julia, 1982. Powers of Horror. An Essay on Abjection. Columbia University
Press, New York.
- 1989. Giotton ilo. Teoksessa Modernin ulottuvuuksia (toim. Jaakko
Lintinen). Taide, Helsinki.
- 1993. Paikannimet. Teoksessa Puhuva subjekti. S. 111-136,
Gaudeamus, Tampere.
- 1993. Sana, dialogi ja romaani. Puhuva subjekti, S. 21-50.
Gaudeamus, Tampere.
- 1998. Musta aurinko: masennus ja melankolia. Nemo, Helsinki.
- Kuspit**, Donald, 2000. The Rebirth of Painting in the late Twentieth Century.
Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Kwon**, Miwon, 1997. One Place after Another. Notes on Site Specificity. October 80,
Spring 1997, pp. 85-110.
- Lacan**, Jacques, 1998. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Vintage
Books, London.
- Lee**, Rosa, 2004. Threads. Dialogues with Jo Bruton, Beth Harland, Nicky May and
Katie Pratt. S. 115-138 teoksessa Unframed: Practices and Politics in the Women's
Contemporary Painting. I.B. Tauris, New York and London.
- Lehtonen**, Mikko, 1996. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen
lähtökohtia. Vastapaino, Tampere.
- Lindberg**, Susanna, 1996. Suomentajalta. Teoksessa J-L Nancy: Corpus. Gaudeamus,
Tampere.
- Lindgren**, Liisa, 1992. Ylellisyys ja velvoite. Taide 4/92.
- Lintinen**, Jaakko, 1981. Tunne, häly ja äly. Taide 6/81, 5-8.
-----1982. Maalaan, olen siis olemassa. Taide 4/82, s. 34-41.
-----1984. Kuvan ja kielen salainen suhde. Taide 6/84.
-----1994. Dekonstruktioista kehon politiikkaan. Taide 3/94, 5.

- Lippard**, Lucy, 1997, (ed.) Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. University of California Press, Berkeley.
- 1992. Eva Hesse. Da Capo Press, New York.
- Lyotard**, Jean-Francois, 1987. The Post-modern Condition. A Report on Knowledge. Manchester University Press.
- 1998. The Sublime and the Avantgarde. S. 196-211 teoksessa Andrew Benjamin (ed.) The Lyotard Reader. Blackwell, Oxford, UK and Cambridge, USA.
- Mallander**, Jan-Olof, 1993. Halvoista huveista vihreään Taraan. Silmikanto n:o 2, Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
- 1976. ”Matkalla omattomaan kuvaan”. Tajunnan tarroja-Adhesiva Arketyper. Elonkorjaajat esittäytyvät. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki.
- Marks**, Laura U, 2000. The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Duke University Press, Durham and London.
- Melville**, Stephen, 2001. Counting / As / Painting. s. 1-26 teoksessa As Painting: Division and Displacement. MIT Press, Cambridge, Mass.
- 2001b. Daniel Buren. S. 85-89 teoksessa As Painting: Division and Displacement. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Merleau-Ponty**, Maurice, 1993. Silmä ja mieli. Taide, Jyväskylä.
- 1975. The Visible and the Invisible. Northwestern University Press, Evanston.
- Meskimmon**, Marsha, 2004. Walking with Judy Watson. Painting, Politics and Intercorporeality. S. 62-78 teoksessa Unframed: Practices and Politics in the Women’s Contemporary Painting. I.B. Tauris, New York and London.
- Meyer**, James, 2001. Minimalism. Art and Polemics of the Sixties. Yale University Press, New Haven.
- Mitchell**, W.J.T, 1994. Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chicago Press, Chicago.
- Morgan**, Robert C , 1996. Art into Ideas. Essays on Conceptual Art. Cambridge University Press, Cambridge.
- Morris**, Robert, 1996/1967. Notes on Sculpture, Part III. Notes and Nonsequiturs. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

- Motherwell**, Robert, 1996/1946. Beyond the Aesthetic. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Mäki-Jussila**, Juha, 1998. Marikki Hakolan haastattelu, s.134-135. Silmän oppivuodet. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Nancy**, Jean-Luc, 1996a, Corpus. Gaudeamus, Tampere.
 -----1996b, The Muses. Stanford University Press, Stanford, Ca.
- Noland**, Kenneth, 1996/1977. Color, Format and Abstract Art. Interview by Diane Waldman. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Nyberg**, Patrik, 2001. Sanomisesta. Katsomisen ja esittämisen teemoja Nina Roosin maalauksissa. Teoksessa Maaretta Jaukkuri, Patrik Nyberg (toim.) Nina Roos- läpi kuvien. Nykyaiteen museon julkaisuja 75/2001, Helsinki.
- Oja**, Marjatta, 1998. Marianne Uutisen haastattelu, s. 136-138. Silmän oppivuodet. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Owens**, Craig, 1984. Allegorical Impulse. In Brian Wallis (ed.) Art after Modernism rethinking Representation. Godine, Boston Mass/ Museum of Contemporary Art, New York (1991).
 -----1988. Teoksesta kehykseen eli onko elämää tekijän kuoleman jälkeen. Taide 1/1988.
- Partou**, 2004. The Self-portrait and the I/eye. S. 96-114 teoksessa Unframed: Practices and Politics in the Women´s Contemporary Painting. I.B. Tauris, New York and London.
- Pessa**, Iris, 1998. Markus Konttisen haastattelu, 125-128. Silmän oppivuodet. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Petäjäniemi**, Soili, 1997. Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia. Teoksessa Ruumiin kuvia: subjektin ja sukupuolen muunnelmia, toim. Sara Heinämaa ja Kirsi Saarikangas. Gaudeamus, Helsinki.
- Pitkänen-Walter**, Tarja, 2001. Kuvan tunto-oppia tavailemassa, s. 125-139 teoksessa Taiteellinen tutkimus, toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Kuvataideakatemia, Helsinki.
 -----2006. Liian haurasta kuvaksi - maalauksen aistisuudesta. Kuvataideakatemia / Like, Helsinki.

- Pollock**, Griselda, 1992. *Painting, Feminism, History*. M. Barratt and A. Phillips (eds.), *Destabilizing Theory*. Polity Press, Cambridge.
- 1999. *Differencing the Canon. Feminist Desire and writing of Art's Histories*. Routledge, London.
- Postkulttuuri**. Taidehalli 1984. Toim. Kimmo Sarje. Helsingin Taidehalli, Kouvola.
- Preziosi**, Donald, 2003. *Brain of the Earth's Body. Art, Museums and the Phantasms of Modernity*. University of Minneapolis Press, Minneapolis.
- Pulkkinen**, Tuija, 1989. Johdanto Lyotardiin, s. 137-146. *Moderni/postmoderni*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44, Jyväskylä.
- 1991. Jälkistrukturalismi ja subjektius, s. 124-140. *Taide modernissa maailmassa*. Gaudeamus, Helsinki.
- Rahkonen**, Keijo, 1982. Vallan vallaton filosofi. *Taide* 6/82, 4-6.
- 1983. Merkkien kapina. *Taide* 3/83, 4-5.
- Rantanen**, Silja, 1988. Huoletta. *SIKSI* 4/88, s.2.
- & **Sandqvist**, Gertrud, 1985. Todellinen keskipiste on minän ulkopuolella. *Taide* 2/85.
- Rauschenberg**, Robert, 1996/1959. *Untitled Statement*. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Reinhardt**, Ad, 1995. *Taide taiteena*. Vapaa Taidekoulu, Helsinki.
- Richter**, Gerhard, 2001. *Daily Practice of Painting*. Thames & Hudson, London.
- Roos**, Rita, 1995. Jaettu ilo on kaksinkertainen ilo. Nina Roos-Jussi Niva. *Näyttelyluettelo*. Sara Hildénin taidemuseo, Tampere.
- Rorimer**, Anne, 2001. *New Art of the 60s and 70s: Redefining Reality*. Thames & Hudson, London.
- Rossi**, Leena-Maija, 1999. *Taide vallassa*. Taide, Helsinki.
- Rouhiainen**, Anne, 1987. Taiteellisuuden harhat eli lyhyt johdanto machojen ura-avantgarden kritiikkiin. *Taide* 4/87.
- Saarela**, Antti, 2003. No Name. Marja Kanervo. Porin taidemuseon julkaisuja 68.
- Saarikangas**, Kirsi, 1994. Ilmaistu ruumiillisuus. *Taide* 6/94, 6-7.
- Sakari**, Marja, 2000. Käsitetaitteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaitteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa. *Dimensio* 4, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja, Vaasa.
- Sandberg**, Lotte, 1998. Interview with Nina Roos. Teoksessa *Carnegie Art Award – Nordic Painting* (ed. Ulrika Levén) Carnegie Art Award Publishing, Stockholm.

- Sandqvist**, Gertrud, 1990. Abjekt. SIKSI 3/90, s. 3-14.
- 1990. Dialogue between Nina Roos and Gertrud Sandqvist. SIKSI 3/90, s. 22-27.
- Sandqvist**, Tom, 1988. Meningslösa kuben. Den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar. Kalejdoskop, Åhus.
- Sarje**, Kimmo, 1990. Marianne Uutinen. SIKSI 3/90, s. 20-21.
- Schor**, Mira, 1997. Wet on Painting, Feminism and Art Culture. Duke University Press, Durham.
- Schwabsky**, Barry, 2002. Introduction. Vitamin P: New Perspectives in Painting. Phaidon, London.
- Sederholm**, Helena, 1994. Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset situationistit 1957-1972. Jyväskylä Studies in Arts 44. Jyväskylän yliopisto.
- Stella**, Frank and **Judd**, Donald, 1996/1966. Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser. Teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Stewen**, Riikka, 1992. Hidas peili. Taide 3/92, s. 22-27.
- 1995. Beginnings of Being. Painting and the Topography of the Aesthetic Experience. Taidehistoriallisia tutkimuksia 15. Taidehistorian seura, Helsinki.
- Stiles**, Kristine, 1996. Process. S. 577-587 teoksessa Kristine Stiles and Peter Selz (eds.) Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Sunila**, Sakari, 1968. Kohti äärettömiä kankaita. Iris 1/1968.
- 1968. Naivi kysymys – uuden veistotaiteen vastaanotosta. Iris 2/1968.
- Tarkka**, Minna, 1988. Kaksoisvalotuksia. Taide 6/88, s. 47-
- 1993. Tila: kuvattu, kuvailtu. Taide 3/1992, s. 40-43.
- Thorkildsen**, Åsmund, 1988. Pulsslag USA-Norden 1960-87. SIKSI 1/88, 4-17.
- Valjakka**, Timo, 2000. Jussi Niva. Expose. Galleria Kari Kenetti, Helsinki.
- Valkonen**, Markku, 1985. Aistien ja ideoiden kamppailu. Näkemisen kentät, Vapaa Taidekoulu 1935-85, s.4-18. Helsingin Taidehalli 1.-24.11.1985. Vapaa Taidekoulu, Helsinki.
- Wallenstein**, Sven-Olov, 2001a. Den sista bilden. Eriksson & Rönnefalk AB, Stockholm.

-----2001b. Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori.

Alfabeta/Anamma, Göteborg.

Weckman, Jan-Kenneth, 2005. Seitsemän maalauksen katsominen/ Maalaus maailman osana. LIKE/Kuva, Jyväskylä.

Åkerstedt, Riitta, 2002. Näyttelytiedote, Galleria Bakeliittibambi, 23.2.-14.3.2002.

Zelevansky, Lynn, 1994. Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties. The Museum of Modern Art, New York.

.

